ISSN 2221-9919

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ

Дзяржаўная навуковая ўстанова
«ЦЭНТР ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ, МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ»

Філіял «ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ ІМЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ»

ПЫТАННІ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ

ВЫПУСК 16

Мінск
«Права і эканоміка»
2014

УДК 39 (=161)
ББК 63.5
П95

Калегіяй ВАК Беларусі ад 15.11.2007 зборнік уключаны ў Пералік навуковых выданняў Рэспублікі Беларусь для апублікавання вынікаў дысертацыйных даследаванняў.

Навуковы рэдактар:
член-карэспандэнт НАН Беларусі *А. І. Лакотка*

Рэцэнзенты:
доктар архітэктуры В. Ф. Марозаў
доктар філалагічных навук А. М. Ненадавец

Рэдактар-укладальнік:
кандыдат філалагічных навук *А. Г. Алфёрава*

П95 **Пытанні** мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклбарыстыкі. Вып. 16 / навук. рэд. А.І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2014. – 308 с.
ISSN 2221-9919.

У зборніку змешчаны навуковыя артыкулы, у якіх прадстаўлены новыя вынікі даследаванняў, актуальныя для вырашэння сучасных праблем нацыянальнай культуры. Гэта матэрыялы супрацоўнікаў і аспірантаў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, вышэйшых навучальных устаноў Беларусі (у тым ліку Віцебска, Гомеля, Полацка). Акрамя таго, падаюцца артыкулы аспірантаў і навукоўцаў з Расіі, Украіны, Польшчы, Германіі.

Зборнік выдаецца ў рамках выканання Дзяржаўнай комплекснай праграмы фундаментальных навуковых даследаванняў на 2011 – 2015 гг. «Гісторыя, культура, грамадства, дзяржава».

Частка артыкулаў прадстаўлена ў рамках Праграмы навуковага супрацоўніцтва Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, прынятай на сумесным пасяджэнні Прэзідыума НАН Беларусі і калегіі Міністэрства культуры РБ 25 сакавіка 2010 года.

Адрасуецца спецыялістам у галіне гуманітарных навук, выкладчыкам і студэнтам, усім, хто цікавіцца дадзенай праблематыкай.

УДК 39 (=161)
ББК 63.5

ISSN 2221-9919

ЗМЕСТ

Лакотка А. І.

НАВЕЙШЫЯ ДАСЯГНЕННІ ЦЭНТРА ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ, МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ НАН БЕЛАРУСІ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 15.01.2014)

У сваім Пасланні беларускаму народу і Нацыянальнаму сходу Прэзідэнт Рэспублікі Беларусь А.Р. Лукашэнка сказаў: «Беларусь – па-свойму ўнікальная краіна. У ёй сыходзяцца ўсходняя і заходняя галіны хрысціянства (праваслаўе і каталіцызм), на адной зямлі жывуць беларусы, рускія, украінцы, яўрэі, палякі, татары...

І наша ўнікальнасць у тым, што доўгія гады яны жывуць мірна і дружна, дапамагаючы адзін аднаму, захоўваючы сваю мову і культуру, але пры гэтым адчуваючы сябе часткай аднаго цэлага, імя якому – народ Беларусі». Гэтыя словы – крыніца нацыянальнай ідэі, наказ вучоным, пісьменнікам, мастакам даследаваць, апяваць, увасабляць высокі гістарычны гонар народа і квітнеючай Беларусі.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры з'яўляецца буйнейшай навуковай установай з Аддзялення гуманітарных навук і мастацтваў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. У Цэнтры працуе 6 членаў акадэміі, 26 дактароў і 85 кандыдатаў навук, дзейнічаюць 4 саветы па абароне доктарскіх і кандыдацкіх дысертацый па звыш чым дзесятку напрамкаў, у тым ліку па этналогіі і фалькларыстыцы, раду мастацтвазнаўчых дысцыплін, літаратура- і мовазнаўства.

Нацыянальная акадэмія навук сёння мае новую комплексную, разгорнутую праграму мадэрнізацыі навукі ў краіне. У праграме закладзена актуальная кластарная канцэпцыя арганізацыі навуковых даследаванняў, канцэпцыя стварэння нацыянальных лабараторый з мэтай павышэння эфектыўнасці навуковых даследаванняў, садзейнічання найбольш хуткаму ўкараненню вынікаў і іх камерцыяналізацыі.

За апошнія гады вучонымі Цэнтра, якія ажыццяўляюць навукова-даследчую працу ў межах дзяржаўнай праграмы «Гісторыя, культура, грамадства, дзяржава», распрацаваны рад навуковых канцэпцый, накіраваных на захаванне і развіццё культурных традыцый беларускага народа і сацыяльна-эканамічнага развіцця грамадства. Аўтарскі калектыў супрацоўнікаў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы ўдастоены прэміі «За духоўнае адраджэнне» за фундаментальную шматтомную працу «Беларусы». Цэлы рад навуковых, навукова-папулярных і вучэбна-метадычных выданняў, падрыхтаваных навукоўцамі Цэнтра і надрукаваных акадэмічным выдавецтвам «Беларуская навука», атрымаў прызнанне шырокай айчыннай і замежнай грамадскасці, не мае аналагаў і з'яўляецца гонарам Рэспублікі Беларусь. Гэта калектыўная манаграфія «Архітэктура Беларусі» ў чатырох тамах, адзначаная дыпломам пераможцы ў намінацыі «Культура, навука, адукацыя» Міжнароднага конкурсу «Мастацтва кнігі» дзяржаў-удзельніц СНД (2011); выданне «Этнокультурные процессы Восточного Полесья в прошлом и настоящем», якое атрымала Гран-пры Міжнароднага конкурсу «Навуковая кніга – 2011» у Маскве. У 2012 – 2013 гг. Працы Цэнтра двойчы

адзначаліся Прэміяй Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і Прэміяй імя В. А. Капцюга (прысуджаецца дзвюма акадэміямі – НАН і РАН).

Творчымі намаганнямі вучоных Цэнтра за невялікі прамежак часу створаны арыгінальныя фундаментальныя працы: «Кто живёт в Беларуси», «Беларусы: сучасныя этнакультурныя працэсы», «Этнокультурные процессы Понеманья в прошлом и настоящем», «Нарысы гісторыі культуры Беларусі. Т. 1. Культура сацыяльнай эліты XVI – пачатку XX ст.», «Турыстычная мазаіка» (на беларускай і англійскай мовах), рад тамоў «Гісторыі гарадоў і сёл Беларусі», альбом «Слуцкія паясы». Выйшлі ў свет новыя тамы класікаў беларускай літаратуры І. Шамякіна, І. Навуменкі, М. Танка і іншых. Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры непасрэдна ўдзельнічае ў рэалізацыі Дзяржаўнай праграмы «Слуцкія паясы». Падчас наведвання адпаведнай фабрыкі мастацкіх вырабаў у Слуцку 11 красавіка 2014 г. Прэзідэнт Рэспублікі Беларусь А. Р. Лукашэнка высока ацаніў працу вучоных.

31 сакавіка 2014 г. адбылася сустрэча Прэзідэнта А. Р. Лукашэнкі з прадстаўнікамі беларускай навукі, на якой былі акрэслены актуальныя задачы і канкрэтныя напрамкі дзейнасці, у тым ліку і вучоных Цэнтра. Кіраўнік дзяржавы адзначыў, што гуманітарныя навукі – аснова развіцця дзяржавы і грамадства. Вучоныя-гуманітарыі абавязаны перш за ўсё забяспечыць навуковае афармленне нацыянальнай ідэі і дзяржаўнай ідэалогіі. Вядома, фундаментальнай асновай навуковага абгрунтавання гэтай складанай тэарэтычнай работы з’яўляецца нацыянальная гісторыка-культурная спадчына. Менавіта гуманітарныя навукі вызначаюць ідэнтычнасць, светапогляд, сацыяльную стабільнасць, нацыянальную бяспеку ва ўмовах крызісных і канфліктных з’яў глабалізацыі і агрэсіўнага распаўсюджвання спажывецкай культуры.

Знакамітыя гістарычныя асобы Беларусі, такія як Напалеон Орда, Станіслаў Манюшка, Міхал Клеафас Агінскі, Хаім Суцін, браты Тышкевічы і многія іншыя нацыянальныя дзеячы адыгрываюць вялікую ролю ў фарміраванні нацыянальнага аблічча краіны і яе вядомасці ў міжнароднай супольнасці, выхаванні патрыятызму і любові да Радзімы.

Мінулы год для нашага Цэнтра прайшоў пад знакавай падзеяй. Мы правялі XV Міжнародны з’езд славістаў, у якім прынялі ўдзел больш чым паўтысячы славянаведаў з 35 краін. Дзяржаўная падтрымка дадзенага мерапрыемства, а таксама вялікая праца, зробленая Прэзідыумам Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі і яго кіраўніцтвам, супрацоўнікамі Цэнтра па падрыхтоўцы і правядзенні з’езда, водгукі, якія выказваліся аб краіне, яе народзе, культуры, сведчаць пра тое, што гэты форум атрымаў вялікі міжнародны рэзананс, і пацвердзіў ролю Беларусі як аднаго з лідэраў працэсаў славянскай кансалідацыі, збліжэння славянскіх культур, бачання агульнай перспектывы развіцця славянства ў еўрапейскім і сусветным кантэксце.

Вынікі працы Цэнтра запатрабаваныя не толькі традыцыйнымі ўстановамі міністэрстваў культуры і адукацыі. З Нацыянальнага агенцтва па турызме ў Цэнтр дасланы ліст з просьбай атрымаць дазвол размясціць англамоўнае выданне «Турыстычная мазаіка Беларусі» на сайце агенцтва для таго, каб адметныя мясціны Беларусі былі даступныя ўсяму свету, у тым ліку, як напісана ў лісце, напярэдадні Чэмпіяната свету па хакеі 2014 года ў Мінску. У лісце таксама падкрэслена, што

размяшчэнне «Турыстычнай мазаікі Беларусі» на англамоўным сайце агенцтва створыць дадатковую інфармацыйную падтрымку даследаванням беларускіх вучоных.

На кніжных паліцах з'явіўся першы том запланаванага чатырохтомніка «Нарысы культуры Беларусі». Ён прысвечаны культуры сацыяльнай эліты. Гэта першае даследаванне такога роду ў беларускай навуцы, якое можна разглядаць у кантэксце дзяржаўных задач, звязаных не толькі з фарміраваннем нацыянальнага аблічча ў архітэктуры і мастацтве, асяроддзі бытнасці, але і з арганізацыяй рэпрэзентатыўных цырыманіяльных мерапрыемстваў, дзе знаходзіць адлюстраванне элітарная культура. Беларусь як незалежная дзяржава мае не толькі народна-традыцыйную, але і высокую культуру ўсіх саслоўяў.

Значная навукова-даследчыцкая і рэстаўрацыйная работа ажыццяўляецца сектарам аховы гісторыка-культурнай спадчыны, створаным у аддзеле старажытнабеларускай культуры Цэнтра. Толькі за мінулы 2013 – пачатак 2014 г. была выканана рэстаўрацыя 68 помнікаў – абразоў, народных касцюмаў і тканін, твораў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

Пацверджаннем высокага ўзроўню работы па ахове гісторыка-культурнай спадчыны з'явілася рэстаўрыцыя і расслаенне іконы XVII – XVII стст. «Узнясенне Хрыстова – Пакроў Багародзіцы». Раздзяленне двух жывапісных слаёў і перанясенне аднаго з іх на новую аснову – унікальная аперацыя, ажыццёўленая ўпершыню ў Беларусі.

Унікальнай рэстаўрацыяй з'явілася фактычнае вяртанне да новага жыцця плашчаніцы, знойдзенай нашымі супрацоўнікамі ў ліку рэчаў, прызначаных да знішчэння ў царкве в. Вавулічы Драгічынскага раёна Брэсцкай вобл. у 2012 г. Яе прыйшлося збіраць літаральна па фрагментах. Цяпер плашчаніцу, абразы «Узнясенне Хрыстова», «Пакроў Багародзіцы», як і больш за 25 іншых адрэстаўраваных помнікаў можна ўбачыць на штогадовай выстаўцы, прысвечанай Сусветнаму дню музеяў, якая адкрыецца ў музейных залах Цэнтра 19 мая 2014 г. Гэта выстаўка яшчэ і юбілейная, паколькі 35 гадоў таму назад у маі 1979 г. адчыніла для наведвальнікаў дзверы музейная экспазіцыя аддзела старажытнабеларускай культуры.

Сёння музейныя фонды аддзела старажытнабеларускай культуры налічваюць больш за 30 тыс. экспанатаў: твораў жывапісу, скульптуры, дэкаратыўна-прыкладнога мастатцва, помнікаў археалогіі, нумізматыкі. Унікальнай часткай гэтых збораў з'яўляецца калекцыя помнікаў народнага мастацтва і этнаграфіі Чарнобыльскай зоны. За 2013 – пачатак 2014 г. музейныя фонды папоўніліся 89 экспанатамі, народнымі тканінамі, прадметамі традыцыйных строяў, этнаграфічнымі экспанатамі. Іх можна ўбачыць не толькі ў экспазіцыі, але і на выстаўках, якія праводзяцца ў самім музеі , а таксама ў музейных установах рэспублікі, за яе межамі. Некалькі гадоў таму пры садзейнічанні пасольстваў Беларусі ў Вялікабрытаніі і Францыі былі праведзены выстаўкі іканапісу, народнага касцюма і ручнікоў у Лондане і Парыжы.

Актуальнай праблемай даследаванняў сёння з'яўляецца народна-традыцыйная культура і задачы дзяржавы ў кантэксце сучасных этнакультурных працэсаў, захаванне гісторыка-культурнай спадчыны ў Беларусі, у тым ліку нематэрыяльнай,

праблематыка стварэння нацыянальнага інвентару, зводу рухомых помнікаў гісторыі і культуры. На бліжэйшую перспектыву актуальнай застаецца праблема раскрыцця ролі нацыянальнай культуры ва ўмацаванні і развіцці беларускай дзяржаўнасці.

Важнымі таксама з'яўляюцца задачы, якія патрабуюць пастаяннай навуковай падтрымкі: распрацоўка праблемы гарадоў і сёл Беларусі, аховы гісторыка-культурнай спадчыны і развіцця інфраструктуры турызму; даследаванне нацыянальных і рэгіянальных традыцый і вызначэнне навуковых прынцыпаў іх укаранення ў праграмах горадабудаўнічага развіцця і адраджэння сяла; вывучэнне этнічнай гісторыі і сучасных этнакультурных працэсаў; даследаванне праблем народна-традыцыйнага і прафесійнага мастацтваў.

Цэнтр мовы і літаратуры шчыльна падышоў да стварэння кластара па навуковым суправаджэнні ўсяго комплексу праблем культуры на аснове стварэння электроннага атласа і электроннай базы аб'ектаў культуры з выкарыстаннем навейшых інфармацыйных тэхналогій 3D мадэлявання, айчынных касмічных рэсурсаў у выніку супрацоўніцтва з аб'яднаным Інстытутам праблем інфармацыі НАН Беларусі.

Напрамкі даследаванняў Цэнтра, якія, на першы погляд, могуць здацца разнапланавымі, на самой справе складаюць адзінства. Без сапраўднай паэзіі немагчыма напісаць любімую народам песню, без літаратуры не можа існаваць тэатр, без арыгінальнага сцэнарыя немагчыма стварыць актуальны сучасны фільм. І навука не павінна быць убаку ад вырашэння творчых праблем.

Як падкрэсліў у адзначаным вышэй Пасланні Кіраўнік нашай краіны А.Р. Лукашэнка, «давайце ж усе разам зробім так, каб нам – тым, каму сёння давераны лёс Айчыны, – не было сорамна ні перад продкамі, ні перад нашчадкамі, ні перад Гісторыяй!».

РЕЗЮМЕ

В статье отмечены основные достижения Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, соответствующие актуальным направлениям развития современной академической науки.

SUMMARY

In the article the main achievements of the Center of researches of the Belarusian culture, language and literature of National academy of Sciences of Belarus, developments of modern academic science corresponding to the actual directions are noted.

РАЗДЗЕЛ I
ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

Балуненко И. И.

ПОИСК НОВОГО ОБЛИКА ХРАМА В РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ В НАЧАЛЕ ВТОРОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ XXI В.

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 17.03.2014)

Первый этап постсоветского развития православной храмовой архитектуры, приходящийся на период патриаршества Алексия II, характеризуется преобладанием традиционалистских тенденций как в практике храмостроения, так и в архитектурной критике. К разработке ключевых нормативных документов, регулирующих вопросы храмостроительства в юрисдикции Русской Православной церкви, были привлечены исключительно сторонники сохранения традиционных форм в храмовой архитектуре. Следование храмостроительной традиции рассматривалось не в качестве одного из аспектов возрождения культуры Русской Православной Церкви, но как имманентное свойство православного храма. С момента избрания в 2009 г. митрополита Кирилла патриархом Московским и Всея Руси отмечается частичная легитимизация эстетики и методов современной архитектуры в рамках экспериментальных проектов православных церквей и дискуссий о перспективах развития храмостроения. Патриарх Кирилл отметил в своей инаугурационной речи, что церковь должна «отвечать на сложные мировоззренческие и этические вопросы современности» [1]. Некоторые из приближённых к Московской Патриархии храмостроителей трактовали высказывание патриарха как призыв говорить с обществом на современном языке [2], а следовательно, приблизить архитектуру православного храма к пониманию современных верующих. Соответственно, идею восстановления разорванной храмостроительной традиции сменяет концепция дальнейшего развития облика православного храма, продиктованная необходимостью соответствовать потребностям и мировоззрению современных прихожан.

Впервые необходимость объединения традиционных и современных элементов в облике храма была официально озвучена в условиях конкурса проектов Российского духовного православного центра на набережной Бранли в Париже (2010), одним из организаторов которого была Московская Патриархия Русской Православной церкви. Композицию культурного центра, состоящего из административных и образовательных учреждений, предполагалось объединить вокруг нового, самого крупного во Франции православного храма. Архитектура проектируемого храма, с одной стороны, должна была сохранять «традиции и канонические принципы, свойственные лучшим образцам русской церковной архитектуры» и «предусматривать традиционные православные формы», с другой – сочетаться «с традиционной и современной архитектурой Парижа и данного места», «не быть ни карикатурной, ни нарочито несовременной» [3].

Несмотря на отсутствие в конкурсном задании жёстких требований к стилю и композиции культурного центра, для решения облика православного храма подавляющее большинство архитекторов обратилось к образности Владимиро-Суздальского стиля и московской архитектуры XIV – XV вв. По преобладающим способам соединения исторических и современных архитектурных элементов проектные предложения разделяются на три типа. Проекты первой группы характеризуются подчёркнуто историческим, стилизаторским решением облика храма, выражающим идею перенесения инертного, замкнутого участка традиционной русской культуры в условия современного Парижа. В предложении Елены Ленок к храму, повторяющему формы Успенского собора Московского Кремля (1475), примыкает ребристая конструкция из дерева, которая отделяет церковь и внутренний двор культурного центра от улицы, перетекая в декор фасадов административного корпуса. Архитектура комплекса строится на противопоставлении традиционных и современных построек, неудачное сочетание отделочных материалов и непродуманные отношения отдельных блоков придают композиции случайный характер. Проект архитектурно-реставрационной мастерской «Вега» в общих чертах повторяет работу Е. Ленок: храм, соединяющий псковско-новгородский и русско-византийский стили, обрамляют остеклённые административные корпуса. Михаил Филиппов обратился к опыту православной храмовой архитектуры эпохи классицизма как стилистически близкой исторической застройке центральной части Парижа, не ставя вопрос уместности неоклассической стилизации в современном европейском городе. Архитектор переосмыслил условия конкурса, установив храм на искусственном холме, скрывшем расположенные в цокольном этаже административные объекты. Таким образом, в проектах первой группы не учтено озвученное в условиях конкурса требование вписать архитектуру культурного центра в контекст современного города.

Проекты второй группы объединяет свободное переосмысление их авторами наиболее известных типов православного храма. Решение облика основано на поверхностной интерпретации внешней атрибутики православной церкви, роль композиционной доминанты отведена преимущественно второстепенным архитектурным элементам (например, миниатюрным луковичным главкам), при этом символическая и функциональная структуры храма проработаны схематически либо вовсе проигнорированы.

Фредерик Борель предложил романтическую интерпретацию архетипа белокаменного однокупольного храма: из обтекаемых стен сложных очертаний, изящной пластикой напоминающих лепестки цветка, словно тычинка, проглядывает миниатюрный золочёный купол. Луковичная главка не спрятана как нежелательная, но необходимая деталь храма, а скрыта как нуждающийся в защите тайный и наиболее важный элемент. Выразительная пластика здания, на первый взгляд воспринимаемая бессмысленным формализмом параметрической архитектуры, создаёт лёгкий и нежный образ, выделяющийся высокой эмоциональной насыщенностью среди прочих конкурсных проектов.

В предложении Дюмона Лёграна воспроизведен наиболее известный элемент Преображенского храма на острове Кижи (1714): многоярусная, увенчанная рядами куполов деревянная кровля. Архитектор отказался от буквальных цитат из

оригинала ради выражения собирательного образа, всплывающего в памяти зрителя при упоминании храма в Кижах. В отличие от Преображенской церкви, где купола возвышаются над кокошниками, в проекте Д. Лёграна кокошники прикрывают расположенные в углублениях под ними главки, что приводит к принципиальному изменению конструкции крыши и придаёт зданию игрушечный вид. Вероятно, инверсия положения главок и кокошников объясняется не столько поверхностным знакомством архитектора с конструктивными особенностями зодчества Русского Севера, сколько сознательным противопоставлением старой и новой церквей. Моментальное распознавание образа сменяется осознанием существенных отличий как в архитектурном решении оригинала и копии, так и в определяющем данные отличия контексте: если, согласно условиям конкурса, храм должен явить перенесённую во Францию часть России, то Франция переосмыслит её согласно собственному актуальному мироощущению. Экспрессивный облик храма приглушает скрывающий здание полупрозрачный экран. Если в большинстве представленных на конкурс проектов стена отделяет город от храма, то в данном случае можно говорить об отделении храма от города, по задумке архитектора, обеспечивающем «спокойствие, необходимое для сосредоточения и духовных таинств» [4].

Руди Ричьетти интерпретирует крестово-купольный тип храма не в качестве системы взаимоотношений символики и архитектурной композиции, а как устойчивый образ, ассоциирующийся с русской культурой. Архитектор словно выстроил трёхмерную модель пятикупольного храма, отсёк выступающие элементы без оглядки на их функциональную обусловленность, а после вытянул объём в вертикальном направлении и завернул по спирали, заменив все вертикальные и горизонтальные членения диагональными направляющими, которые подчёркивают вектор вращения стен. Результат манипуляций с трёхмерной моделью уместен в ландшафте Диснейленда, но неприемлем в культовой архитектуре, так как ироничное прочтение символов, формирующих сакральное пространство храма, в рамках христианства граничит с богохульством. Китчевый параметрический объект, разработанный Р. Ричьетти, в той же степени чужд облику современного Парижа, что и откровенные стилизации первой группы.

Свободное обращение с храмостроительной традицией, характерное для рассмотренных проектов, объясняется происхождением их авторов: если предложения первой группы разрабатывались в основном российскими храмостроителями, то архитекторами второй группы объектов выступают преимущественно иностранные специалисты. Если концепции Ф. Бореля, Д. Лёграна и Р. Ричьетти строятся на взаимодействии пространства современного города и храма традиционной архитектуры, то авторы объектов третьей группы постулируют неразрешимый конфликт храмового зодчества Древней Руси и застройки центральной части Парижа. В предложениях Е. Ленок и мастерской «Вега» противостояние сакральной традиции культурного центра и профанного модерна западноевропейского города подчёркнуто откровенной стилизацией облика храма. Растворяющие историзм в современной оболочке проекты третьей группы, напротив, сглаживают противоречия во взаимоотношениях культур, предлагая

компромисс, который не обогащает ни пространство города, ни архитектуру культурного центра.

Конфликт традиционного облика древнерусского храма и архитектуры центральной части Парижа наиболее последовательно выражен в проекте Антони Бешю, поместившего традиционный однокупольный храм псковско-новгородского стиля в стеклянный куб. Прозрачная оболочка не прячет здание от города, но предлагает зрителю воспринять храм не непосредственно, как полноценное сакральное пространство, а опосредованно, в качестве музейного экспоната. Таким образом формируется не столько осязаемая перегородка между городом и культурным центром, сколько психологическая дистанция, отчуждающая объект наблюдения от субъекта.

В предложении Мануэля Яновского и московского архитектурного бюро «Arch group» расположенные как по периметру комплекса, так и над зданиями ограждения призваны скрыть разрозненные, не сочетающиеся друг с другом элементы композиции. Лаконичные объёмы административных корпусов, сад и белокаменный пятикупольный храм объединены стеклянной решётчатой оболочкой в форме волны, которая полностью меняет силуэт и панорамный вид культурного центра, оставляя видимыми снаружи только яркие золотые главки. Необходимость дорогостоящей оболочки объясняется символикой покрова Богоматери, укрывающего райский сад, в котором стоит церковь [5]. Со стороны сада, расположенного внутри комплекса, покров рассекает храм по горизонтали на две половины и скрывает купола от зрителя, направляя его взгляд на неудачное сопряжение крыши храма и оболочки. От улицы композиция скрыта фальшивой стеной, наделённой дополнительной функцией медиафасада, куда «могут проецироваться статические и динамические изображения, анонсы событий культурного центра, выставок, религиозных праздников, изображения икон и т. д.» [5]. Неуверенные, натянутые дополнительные обоснования оболочки и ограждений сообщают проекту неискренность, неприемлемую в сакральной архитектуре. Концептуальные противоречия и спорные эстетические решения проекта М. Яновского дали начало многочисленным дискуссиям, результатом которых стал отказ от его реализации.

Предложение Жана-Мишеля Вильмонта и бюро «Моспроект-2» характеризуется сбалансированным соединением в облике храма эстетики новейшей архитектуры и традиционных элементов. Архитектор отказался от устройства вспомогательного вертикального ограждения, но разделил храм по горизонтали, расположив матовые луковичные купола на призме современного минималистичного здания, спроектированного таким образом, что главы просматриваются с дистанции, но скрываются по мере приближения зрителя к храму. На фасадах всех зданий культурного центра планируется скрадывающая массивность рельефная облицовка бургундским камнем, распространённым в окружающей комплекс застройке. Уравновешенный облик, созданный за счёт продуманных перспективных сокращений и тщательного выбора отделочных материалов, а потому не предполагающий установки дополнительных ограждений, определил выбор данного проекта для постройки.

Недостатки представленных на конкурс проектных предложений заострили проблему использования эстетики новейшей архитектуры: композиционных и декоративных решений, отделочных материалов и других приёмов в православном храмостроительстве. Обновление облика храма путём коллажной комбинации традиционных и современных элементов, характерной для классического постмодернизма, приводит к возникновению профанирующих трактовок сакрального пространства. Интеграция методов новейшей архитектуры в православное храмостроение труднодостижима без частичного отказа от воспроизведения знаковой атрибутики храма, например, золотых главок. Необходимым условием последнего является отход от понимания храмостроительной традиции как набора устоявшихся схем, декоративных деталей и архитектурно-пространственных решений. Органичный синтез старого и нового выглядит достижимым на уровне эстетических концепций, но не на уровне разностилевых элементов архитектурного декора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Церковь призвана отвечать на сложные вопросы современности // РИА-новости [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа : http://ria.ru/p_news/20090201/160680870.html#13904146233753&message=resize&relto=register&action=addClass&value=registration#ixzz2r9kjFSwo – Дата доступа : 10.01.2014.
2. Миловидов, К. Почему у новых храмов архаичная архитектура? / К. Миловидов // Журнал о православной жизни «Нескучный сад» [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа : http://www.nsad.ru/articles/pochemu-u-novyh-hramov-arhaichnaya-arhitektura – Дата доступа : 28.04.2013.
3. Техническое задание на проектирование духовного и культурного Православного русского центра в Париже // Parlons d'Orthodoxie [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа : http://www.egliserusse.eu/blogdiscussion/CAHIER-DES-CHARGES-Quai-Branly-Paris_a1216.html – Дата доступа : 11.06.2011.
4. Французские специалисты придумали новую архитектуру для русской церкви // Trud.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.trud.ru/article/20-12-2010/256101_frantsuzskie_spetsialisty_pridumali_novuju_arxitekturu_dlja_russkoj_tserkvi.html – Дата доступа : 19.01.2013.
5. Project of Cultural and Spiritual Russian Orthodox Center in Paris // Официальная страница архитектурной мастерской «Arch group» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://arch-group.com/projects/23 – Дата доступа : 22.08.2013.

РЕЗЮМЕ

В статье освещён начальный этап поиска обновлённого облика православного храма в начале второго десятилетия XXI в. на примере работ, представленных на конкурс проектов Российского духовного православного центра на набережной Бранли в Париже (2010).

SUMMARY

The article describes the start of the quest for the contemporary look of Orthodox Christian Church architecture in the second decade of the XXI century by focusing on competition entries for the Russian Orthodox Spiritual Centre on Branly Quay in Paris (2010).

Вакар Л. У.

ІРОНІЯ І МЕТАФАРА Ў ВОБРАЗАХ ПАЎСЯДЗЁННАСЦІ УЛАДЗІМІРА ШАПО

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава
(Паступіў у рэдакцыю 28.01.2014)

У канцы 70-х гадоў XX ст. у творчасці многіх мастакоў абудзілася цікавасць да культуры вёскі і малых гарадоў, пачалі выкарыстоўвацца народныя і фальклорныя вобразы, распрацоўвацца тэмы правінцыяльнай «экзотыкі». Разам з іранічным стаўленнем да будзённага жыцця ў мастацкую практыку трапілі неакадэмічныя формы, метафарычная вобразнасць адкрыла свабоду самавыяўлення ў творчасці.

Сярод яркіх творцаў з «эксцэнтрычным і эмацыянальна разняволеным характарам», здатных «разбураць звыклыя прасторавыя рытмы» і дэманстраваць «лёгкі і нязмушаны стыль» [1, с. 4 – 5], крытыкі называюць Уладзіміра Шапо. Вядомы на Беларусі акварэліст і графік з'яўляецца выхаванцам Віцебскага мастацка-графічнага факультэта, дзе ён навучаўся ў 1968 – 1972 гг. Зараз творца з вялікай удзячнасцю кажа пра сваіх настаўнікаў Я. Красоўскага, Р. Клікушына, А. Арлова, а яшчэ з захапленнем – пра П. Брэйгеля, К. Хокусая, М. Ларыёнава, М. Шагала і іншых мастакоў, здольных да стварэння метафарычнага и гратэскнага вобраза. У. Шапо шмат падарожнічаў, здзейсніў творчыя вандроўкі на Поўнач Расіі, у старажытныя гарады Сярэдняй Азіі, Каўказа і іншыя маляўнічыя мясціны, але найбольш плённымі аказаліся пленэры, якія адбываліся на роднай Віцебшчыне [2, с. 3]. Вобразы роднага краю, помнікі даўніны, своеасаблівыя характары мясцовых жыхароў і сёння натхняюць мастака на стварэнне надзвычай паэтычных і метафарычных вобразаў.

У. Шапо вырас у старажытным мястэчку Відзы на Браслаўшчыне. Яго дзяцінства прайшло ў асяродку, які яшчэ ўтрымліваў адметныя рысы этнаграфіі і фальклору народаў Беларусі, разнастайныя формы культурных зносін беларусаў, яўрэяў, татар, цыганоў, палякаў, латышоў [3, с. 4]. Аздобленыя багатай фантазіяй мастака ўражанні дзяцінства сталі зместам яго акварэльных і графічных цыклаў.

У 1978 г. У. Шапо разам з Ф. Гуменам і Б. Ракіцкім, таксама выпускнікамі мастацка-графічнага факультэта, здзейсніў вандроўку па заходніх раёнах Віцебшчыны. У выніку гэтага творчага падарожжа з'явілася серыя графічных аркушаў «Віцебскае Паазер'е», якая сведчыць пра тое, што У. Шапо валодае даволі арыгінальным светаўспрыманнем, і гэта праяўляецца праз спалучэнне сюжэтнага апавядання, панарамнага краявіду і цікавасці да разнастайных паўсядзённых дробязей. Аўтар, нібы майстар японскай гравюры, не адасабляецца ад свету, а, наадварот, адчувае і малюе сябе ўнутры панарамнага вобраза, ствараючы свой сусвет віцебскай правінцыі.

Галоўнай тэмай цыкла з'яўляецца непрыхаванае захапленне аўтара атмасферай творчай прыгоды ў кампаніі мастакоў-аднадумцаў, для якіх сустрэча са штодзённым жыццём правінцыі стала сапраўдным адкрыццём уласнага творчага патэнцыялу. У кампазіцыі «Пачатак шляху» мастак апісвае мітуслівыя зборы ў дарогу мастакоў, што, не паспеўшы загрузіць свой багаж, прыселі на ўзбочыне

дарогі і пачалі работу над эцюдамі прамысловага краявіду Наваполацкага нафтаапрацоўчага камбіната. Блізкі да сяброўскага шаржа ліст «Падчас вандроўкі» паказвае мастака Ф. Гумена, які сядзіць каля агароднага пудзіла, наўмысна абраўшы яго ў якасці фону, нібы падкрэсліваючы ўласную недапасаванасць да вясковага жыцця. Аркушы «У вёсцы Станілевічы», «Вуліца ў Друі» з лёгкай іроніяй апавядаюць пра тое, з якой цікавасцю і здзіўленнем сустракаюць, аглядаюць мастакоў мясцовыя жыхары. У малюнку «Дзісна» вясковы хлопчык асцярожна прысеў каля пакінутага мальберта. Ліст «Дождж над Друйкай» напоўнены атмасферай творчасці: мастакі, схаваўшыся ад дажджу, размясціліся ў шырокай адрыне і зарысоўваюць краявід, бачны праз адчыненыя дзверы.

Мастак, нібы фатограф, фіксуе кожны момант падарожжа. Сюжэты жартаўлівыя, часам кур'ёзныя, але пазбаўленыя халоднай адчужанасці фатаграфій. У апавядальнасці падзей заўсёды адчуваецца непасрэднасць уражання аўтара. Яго незамаскіраваную прысутнасць лёгка знайсці ў кожным аркушы па нечаканасці кампазіцыйнага ракурсу, парадаксальнасці вобразных супастаўленняў і, галоўнае, па надзвычай выразным і эмацыянальным малюнку. Лінія, крыху скажаючы натуру, дынамічна акрэслівае сілуэт, утвораныя ёю формы рытмічна запаўняюцца штрыхом розных напрамкаў і ўзораў, і арнамент фактуры нібы ўпрыгожвае белае поле аркуша. «Аловак – мой любімы інструмент. І вугаль. У іншых тэхніках можна за што-небудзь схавацца, а малюнак агаляе нерв», – прызнаецца мастак [4, с. 5].

На графічных аркушах У. Шапо не адбываецца нічога выключнага, але заўсёды прысутнічае адчуванне жыцця дзякуючы адметнай дынаміцы ліній, якія і надаюць малюнку вітальнасць. Шматбаковы паказ паўсядзённасці, спасціжэнне ўнутранай узаемасувязі разнастайных жыццёвых з'яў дазваляюць стварыць шырокую панараму жыцця Віцебскага Паазер'я. З чуллівасцю і іроніяй мастак глядзіць на жыццё віцебскай правінцыі, якая прыцягвае яго мерным патрыярхальным рытмам. Ён збірае і старанна апісвае ўсе дробязі хатняга побыту, адметнасці ўзгоркавага ландшафту, самабытнай архітэктуры, а таксама характары і тыпажы тутэйшых жыхароў. Пэўная «закансерваванасць» ладу жыцця і, як вынік, непаўторнасць вобраза і характару прываблівае творцу. На першы план выступае штодзённасць, ў якой хаваецца нешта даўняе, адвечнае і таемнае.

Кампазіцыі У. Шапо часта будуюцца на кантрасце першага і другога плана, прычым кожны раз мастак падыходзіць да гэтага арыгінальна. У архітэктурных краявідах У. Шапо вялікае значэнне надае другому плану, дзе размяшчае тую або іншую пабудову, у той час як на першым плане прамалёўвае кожную сцяблінку травы і лісток. Часам каля падножжа помніка з'яўляюцца маленькія людзі з мальбертамі, выяўленыя ў некалькі нязручных, але выразных, на мяжы гратэску постацях. Спалучэнне велічы архітэктуры і камічнасці персанажаў характэрна для мастака, здольнага спалучаць супрацьлегласці, узводзіць выпадковае ў ранг заканамернасці, пры гэтым выяўляючы гумар і дабрыню. У тых нешматлікіх работах, якія цалкам прысвечаны краявіду, звыклы гумар саступае месца ціхай лірыцы або таямнічасці, і з'яўляюцца такія дзіўныя па сваёй паэтычнай праніклівасці працы, як «Царква ў Ласіцы», «Касцёл Божай Маці Шкаплернай», «Паставы».

І усё ж чыстыя пейзажныя замалёўкі ва У. Шапо вельмі рэдкія. Ён часцей уводзіць у кампазіцыю рэчы, якія нагадваюць пра чалавека або вобраз жывёлы, што

персаніфікуе дух правінцыі. У лісце «Замкавая гара. Браслаў» аўтар падае панарамны агляд мясцовасці, які раскрываецца з гары, а на першым плане дэталёва вымалёўвае абнесены плотам агарод і буйным планам паказвае казу на прывязі.

Прастата і немудрагелістасць матыву з’яўляюцца характэрнымі асаблівасцямі паэтыкі У. Шапо. На аркушы «Стары млын» сталая жанчына, перагружаная торбамі, ідзе паблізу вытворчага збудавання, і нават такія цывілізацыйныя адзнакі, як слупы і электрычныя правады, не могуць пераадолець пэўную атмасферу закінутасці. На аркушы «Плошча ў Опсе» двое мужчын вядуць гутарку, і, здаецца, да яе прыслухоўваецца нахіленае дрэва, камяні вытаптанага вулічнага бруку, а таксама старыя навакольныя дамы.

У мастака ёсць працы, дзе выразна адчуваецца паэтызацыя побыту, што вельмі ярка прасочваецца ў матывах местачковых двароў. У «Браслаўскім панадворку» або «Двары ў Дзісне» кампазіцыя літаральна перагружана дробнымі другараднымі дэталямі. Менавіта гэтае падкрэсліванне побытавых рэалій стварае адметны вобраз чагосьці даўняга і дзіўнага, дзе кожная простая рэч з’яўляецца адзінкай экзатычнага свету правінцыі, нясе пэўную частку яе душы. Невыпадкова на аркушы «Браслаў. Дахі» мастак малюе аўтапартрэт на фоне стромкіх двух- і чатырохсхільных дахаў з пячнымі комінамі, высокімі мураванымі цокальнымі паверхамі, лесвіцамі, утульнымі брукаванымі дварамі, дзе гуляюць у даміно. У. Шапо нібы рэпрэзентуе сябе як мастака правінцыяльнай паўсядзённасці, падкрэсліваючы духоўную сувязь з тутэйшым насельніцтвам і ладам жыцця, у выніку чаго побытавая прыземленасць набывае рысы інтымнага выказвання.

Некаторыя з абраных элементаў аўтар завастрае, падкрэслівае, у выніку чаго яны пачынаюць дамінаваць у кампазіцыі і завяршаюць агульную карціну адлюстраванага. У «Браслаўскім двары» на першым плане гучна брэша сабака, у «Паставах» на драўляным слупе сядзіць вялізны камар, у «Двары ў Дзісне» прарастае лопух. Вельмі блізкі па кампазіцыі да апошняга малюнак «Юркін двор», але ў ім знікае гратэск, з’яўляецца лірыка. Падобная метамарфоза адбываецца дзякуючы змене першага плана, дзе выяўлены вясковы хлопчык, які прысеў пад сланечнікам, каб паглыбіцца ў свае мроі.

Малюючы вуліцы і плошчы малых гарадоў і пасёлкаў, У. Шапо не забывае пра іх насельнікаў. Прычым яго персанажы – гэта не проста абагульненая постаць або безаблічны натоўп, а жыхар тутэйшых мясцін з уласцівай яму тыповасцю і непаўторнасцю. Аркушы «Вулачка ў Друі» і «Вуліца ў Паставах» блізкія як па кампазіцыі, так і па вобразным ладзе. У абодвух на фоне архітэктурных пабудоў выяўляюцца партрэты з характэрнымі рысамі твару. Матыў адметнага ладу жыцця і каштоўнасці паўсядзённага У. Шапо праводзіць у архітэктуры і вобразе чалавека, ствараючы тым самым поліфанічнасць гучання тэмы.

Уменне аўтара рабіць шырокія абагульненні прасочваецца ў шэрагу прац, дзе ставіцца канкрэтная задача тыпізацыі персанажа. Гэта аркушы «Сядзіба ля дарогі», «Хутар», «Бабуля Ульяна і Тадэвуш», «Лодкавы жораў», «На рынку». Для пераканаўчага і дакладнага раскрыцця мастацкага вобраза У. Шапо звяртаецца да выразнасці прадмета, вопраткі, краявіду і кожны раз спрабуе ўключыць дадатковыя ўскосныя характарыстыкі, уводзіць ў кампазіцыю мноства тыповых прыкмет і

дэталяў. Яго героі ўключаны ў звыклае для іх асяроддзе, якое, у сваю чаргу, яскрава характарызуе персанажаў.

На аркушы «Лодачнік» мастак паказвае майстра ў вялікай адрыне, запоўненай разнастайнымі прыладамі працы. Ва ўсім абліччы гэтага стомленага чалавека адчуваецца пачуццё годнасці, якое прыносіць чалавеку звыклая справа, што стала лёсам і характарам. З яшчэ з большай выразнасцю раскрыты вобраз рынкавага гандляра на аркушы «На рынку. Паставы». Тут вялікая ўвага надаецца нацюрморту: з акуратнасцю і веданнем справы раскладзены садавіна і агародніна на прылаўку, за якім сядзіць гандляр. У яго згорбленай постаці з незвычайна доўгімі рукамі, хітрым тварам з учэпістымі маленькімі вочкамі, кручкаватым носам і расцягнутай усмешкай тонкіх вуснаў праступае характар спрактыкаванага гаспадара. Хвалістая лінія, падтрыманая дробнай штрыхоўкай, падкрэслівае абрысы постаці гандляра, яблык, груш, часнаку, бульбы, сланечніка і тым самым выяўляе фактурную разнастайнасць тавару, не аддзяляючы яго ад самога гаспадара, які нібы выспеў і загартаваўся дбайнай працай на зямлі і выступае разам са сваім ураджаем яе сімвалічным увасабленнем.

Распрацаваныя У. Шапо вобразы Віцебскага Паазер’я сталі асновай яго правінцыяльнай іканаграфіі, якая атрымала далейшае развіццё ў творчасці мастака. У серыі аркушаў «Казкі старога Браслава» (1993) вобразы правінцыі напоўніліся сапраўднай фальклорнай метафізікай. Народныя мастакі пашыраюць наратыўнасць сваіх твораў за кошт метафарычных сімвалаў, якія маюць сюжэтнае развіццё, часам складаюцца з некалькіх персанажаў і набываюць форму ідэаграм-сцэнак. Адзначаную рысу народнай культуры адкрылі неапрымітывісты напачатку ХХ ст., да гэтай жа сюжэтнай метафары-выявы прышоў у сваёй творчасці і У. Шапо.

У новай серыі тэма рынку і яго герояў раскрываецца з большай гратэскнасцю. На аркушы «Кірмаш» сюжэт куплі-продажу мае характар метафары-прыпавесці карыслівых і недаверлівых адносін людзей, якія тым не менш залежаць адзін ад аднаго. Кожны з персанажаў імкнецца абхітрыць другога, і разам яны ўтвараюць красамоўную сцэну лжывых стасункаў.

Напэўна, на рынкавай плошчы падгледжаны аўтарам і сюжэт аркуша «З цыганамі». Маладая і гарэзлівая (на пяці нагах) кабылка вязе на сабе сям’ю цыганоў, якія паселі на яе спіне, уладкаваўшы замест сядла ўтульную падушку. Стары цыган паліць люльку, за яго спіной – хлопчык, а з кібіткі яшчэ трое дзяцей паглядаюць на пусты кацялок, прымацаваны на высокай перакладзіне. Ад гэтага дзівоснага з’яўлення старая жанчына, якая змешчана ў нізе аркуша, спалохана кінулася ў іншы бок.

У. Шапо малюе чалавека і яго клопаты, думкі, мроі, сюррэалістычна кампануючы іх ў адзіную выяву-метафару. Пры гэтым маштабныя суадносіны яе элементаў могуць мець адвольны характар, галоўнае, што за кожнай дэталлю хаваецца дадатковая інфармацыя, якая часам можа быць ключом да раскрыцця сэнсу. Вобраз кампазіцыі «Бабуля Алена» з’яўляецца зборным для ўсіх старых жанчын, якія дажываюць свой век у клопатах пра ўнукаў. Бабуля Алена расклала па кішэнях і торбах гасцінцы і збіраецца кудысьці ехаць на маленькіх санях, у якія запрэжаны яшчэ меншы конь. Ён не слухаецца гаспадыню і жадае, каб тая злезла з санак. Верагодна, у дадзеным кантэксце конь увасабляе фізічныя магчымасці

жанчыны, што не супадаюць з яе жаданнямі. Апошнія паўстаюць у вобразе дрэва, якое расце з торбы бабулі Алены. Галінкі дрэва нагадваюць пяшчотныя рукі жанчыны, што шчодра раскідваюць ва ўсе бакі разнастайнае печыва. За феерверкам пачастункаў пільна сочаць птушаняты, выглядаючы з дупла, а пад дрэвам – маленькі хлопчык, які узняў насустрач рукі-галінкі.

На аркушы «Ламберт» мастак увасабляе адпаведны мужчынскі вобраз. Гарбаты чалавек з заклапочаным тварам, абапіраючыся на кій, з цяжкасцю ідзе на мыліцах, на якіх унізе сядзяць дзеці. Тулава мужчыны сагнулася гарызантальна так, што стала ў большай ступені нагадваць дом на палях. Горб пераўтварыўся ў характэрны для Браслаўшчыны мансардавы дах, з акна якога вылецела зязюля, нагадваючы, што жыццё не вечнае. Кішэні пінжака набылі выгляд расчыненых акон і дзвярэй пакояў, дзе гаспадараць іншыя людзі. Па самым версе гэтай канструкцыі лёгка бяжыць чалавек з вялікай лесвіцай, персаніфікуючы, магчыма, думкі героя пра самога сябе, яго жаданне дапамагаць людзям.

Апавядаючы казкі-былі пра герояў свайго дзяцінства, мастак віртуозна перамешвае элементы партрэта, пейзажа, нацюрморта, ствараючы ў нечым сюррэалістычны вобраз. Аднак яго неверагодныя камбінацыі не ўтвараюцца праз механічнае спалучэнне супрацьлеглага, а маюць унутраную логіку, пабудаваную на фантастыцы і ўспамінах. Выразным варыянтам галерэі браслаўскіх дзівакоў з'яўляецца аркуш «Цісман», дзе У. Шапо дае партрэт насмешлівага чалавека, галава якога апранута у драўляны дах. З коміна гэтай шапкі-дома бачна дзвярная лямка, якая саскочыла ці з крука, ці з доўгага носа Цісмана і «прыадкрыла» «інтэр'ер-пейзаж» яго думак. На шапцы-даху змешчана цэлая сядзіба з гаспадарчымі прыбудовамі, драўляным тынам і брахлівым сабакам. У разрэзе самога даха мастак змяшчае сцэну сямейнай вячэры, дзе за сталом на чале з Цісманам сядзіць яшчэ адзінаццаць чалавек. Партрэт героя падаецца ў левым верхнім вугле, а па дыяганалі мастак малюе улюбёную цацку браслаўскіх дзяцей – акрабата на перакладзіне, з сэрца якога у чашу падаюць кроплі.

На аркушы «Бабуля Марына» мастак таксама сюррэалістычна спалучае партрэт з элементамі нацюрморта і пейзажа. Замест правага пляча дамалявана швейная машынка, за якой працуе чыясьці рука, а з другога боку – звязаныя у пучок сухія лекавыя расліны – атрыбуты знахаркі. На шыі жанчыны вісіць пляцёнка часнаку, а ў маршчынках твару прыхаваны яблыкі. Яны нападалі туды з дрэва, што расце на лбе. На яблыні ўладкаваліся пестуны бабулі, і кожны мае пачастунак: хлопчык – яблык, сабака – косткі.

У аснове фантастычных вобразаў У. Шапо ляжаць успаміны і фантазіі дзяцінства: «Мастак у пэўным сэнсе адвечная дзіця, яму патрэбна гульня. Ён прыхарошвае рэчаіснасць, стварае з хібары храм, з паўсядзённай прозы – казачную паэзію» [3, с. 4]. У. Шапо на ўзор дзіцячага малюнка адвольна дэфармуе постаці, змяншаючы або павялічваючы часткі, неабходныя для раскрыцця вобраза. Пры гэтым арганіка цялеснасці не страчваецца, а набывае пластычна-экспрэсіўныя формы. У яго персанажаў вялікія галовы, рукі або ногі пры штучна зменшаных прапорцыях тулава, а часам і без яго. На аркушы «Той, хто скрыпіць за дзвярыма» мастак стварае надзвычай дзівосную маску з пенснэ, вялікага носа і доўгіх вусоў, якія адразу пераходзяць у кароткія ногі. Са шкла пенснэ на свет глядзяць птушыныя

галоўкі з дзюбамі, а кароткія вусы-ногі, абутыя у чаравікі з закручанымі насамі, імкнуцца кудысьці схавацца. З вынаходлівасцю казачніка У. Шапо ўвасабляе страхі і мроі, якія напаўнялі яго маленства.

Усе вобразы мастака ўзяты з рэчаіснасці, і разам з тым ён валодае талентам рабіць звыклае і штодзённае непаўторным і фантастычным. Тэмы яго графічных аркушаў наўмысна прыземленыя: гэта сюжэты з жыцця вёскі або мястэчка, правінцыяльныя персанажы, паказаныя ў сваёй характарнасці. У творах У. Шапо сімволіка спалучаецца з паслядоўным апавяданнем, дзіцячае свавольства – з віртуознасцю малюнка і кампазіцыйнага рашэння. Мастак імкнецца раскрыць з'яву праз мноства разнастайных дробязей, дзе фантастычнае суседнічае з рэальнасцю, гратэск – з побытавымі дэталямі, жахлівае – са смешным.

ЛІТАРАТУРА

1. Цыбульскі, М. У пошуках сваёй сцяжыны. Наваполацкая акварэль / М. Цыбульскі // Беларусь. – 1996. – № 6. – С. 20.
2. Лелека, Л. След на земле / Л. Лелека // Химик. – 1999. – 16 февраля. – С. 4.
3. Дружкова, К. Рэтра-крама, або Уся справа ў Шапо / К. Дружкова // Віцебскі рабочы. – 2000. – 12 верасня. – С. 4.
4. Пастернак, Т. Остров одиночества Владимира Шаппо / Т. Пастернак // Народнае слова. – 2007. – 19 мая. – С. 6.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается соотношение поэтики повседневности, стилистики примитивизма и сюрреализма в графике В. Шаппо. Художник разрабатывает провинциальную тематику, культивирует народные и фольклорные образы. Ироничное отношение к темам повседневности, метафорический язык позволили В. Шаппо отойти от академических форм и выработать собственный стиль. Художник расширяет нарративность произведений за счёт метафорических образов-знаков, которые состоят из нескольких персонажей, имеют форму сложных идеограмм и сюжетное развитие.

SUMMARY

The article discusses the correlation of everyday life poetics, stylistics of primitivism and surrealism in graphics V. Shappo. Artist develops provincial subjects, cultivating folk and folkloric images. Ironic attitude toward everyday topics, metaphorical language allowed V. Shappo to go away from academic forms and develop his own style. Artist expands narrativity of his works through metaphors images-symbols, which consist of several characters, have the form of difficult ideograms and ssubject development.

Габрусь Т. В.

САКРАЛЬНАЯ ПАМЯЦЬ ДРУЦКА-ТАЛАЧЫНСКАГА РЭГІЁНА

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 10.01.2014)

У раннесярэднявечных заходнееўрапейскіх геаграфічных крыніцах Старажытная Русь звалася «Гардарыка», што азначае «краіна гарадоў». Ад язычніцкага родаплемяннога ўмацаванага гарадзішча ўсходнеславянскі сярэднявечны горад адрозніваўся, у першую чаргу, абавязковай наяўнасцю храма (хорама Бога), які меў дадаткова значэнне нябеснага горадаахоўнага абярэга. Пачатак і станаўленне дзяржаўнасці на землях усходніх славян спрыяла адыходу ад

пантэістычнага светапогляду, прыняццю у 988 г. хрысціянства і далучэнню да высокаразвітай візантыйскай культуры таго часу. Менавіта гэтым гістарычным працэсам абумоўлена будаўніцтва больш за тысячу гадоў таму першага хрысціянскага храма ў старажытным Друцку.

Частка рэчак друцка-талачынскага рэгіёна (цяпер Талачынскі адміністрацыйна-тэрытарыяльны раён) адносіцца да басейна Дняпра (Друць, Бобр, Сакалянка, Пліса), другая частка – да басейна Заходняй Дзвіны (Усвейка, Абалянка). У старажытнасці па гэтай тэрыторыі праходзіў валакавы ўчастак аднаго з магчымых шляхоў «з варагаў у грэкі». М. Рэрых, які даследаваў шляхі варагаў у канцы XIX ст., адзначаў: «Дзіўна і страшна было ўсведамляць, што па гэтых самых месцах плавалі чоўны варажскія» [12, с. 11]. Апетая ў песнях Друць бярэ пачатак недалёка на поўнач ад Талачына і цячэ на поўдзень да Дняпра. На правым высокім беразе Друці, у пачатку волака да Заходняй Дзвіны, захавалася гарадзішча старажытнага горада Полацкай зямлі, які згадваецца ў летапісах як Дрютьск, Дрьтеск, Дрьютск (каля сучаснай вёскі Друцк Талачынскага р-на).

Драўляная царква была пастаўлена ў цэнтры ўмацаванага дзядзінца Друцка і асвечана ў гонар Нараджэння Багародзіцы (Прачысценская). Дата яе заснавання прадстаўлена ў надпісе, зробленым ў канцы пергаментнага рукапісу Друцкага Евангелля XIV ст., найкаштоўнейшага помніка ўсходнеславянскай пісьменнасці: «В лето 6509-ое (1001 г.) створена бысть церкви сия Святая Богородица въ граде во Дрютьсце, а служиши в ней ежедневную службу, божию милостию и его пречистой матери и рабом божьим князем Василием Михайловичем и его супругою княгинею Василисою. А положил я со своею женою Божественное Евангелие и оковал. Да дал Святой Богородице село Моравьиничи и с людьми и со всеми пошлинами и медовою данью, и с селищами, и слугами, которые принадлежат тому селу... А после моей смерти не следует вмешиваться ни моим детям, ни моим тиунам, ни иному какому-либо нарушителю. А кто станет вмешиваться, тот даст ответ перед Богом на страшном суде» [11, с. 17]. Іншыя запісы на старонках Друцкага Евангелля сведчаць, што яно, як і ўвесь край, шмат разоў пераходзіла з рук у рукі.

Археалагамі Л. В. Аляксеевым і В. М. Ляўко пры раскопках старажытнага паселішча былі знойдзены шматлікія рэчы, якія належалі Прачысценскай царкве: керамічныя пліткі падлогі памерам 9x9 см, з палівай жоўтага і зялёнага колеру, фрагменты бронзавай жырандолі (хароса) з некалькімі падсвечнікамі, бронзавыя крыжы-складні з выявамі Божай Маці, архангелаў Міхаіла і Гаўрыіла, святога князя Барыса і іншых. На іх засталіся сляды пажарышч. Царква неаднаразова гарэла і перабудоўвалася. У XVII ст. пры ёй існаваў праваслаўны манастыр, у пачатку XVIII ст., да 1726 г., яна перайшла да ўніятаў, а ў 1838 г. была вернута праваслаўным. Яшчэ праз 100 гадоў, у 1938 г., з царквы знялі крыжы, а ў 1942 г. яна была апошні раз спалена. На яе месцы ў 2001 г. быў устаноўлены мемарыяльны знак з нагоды святкавання 1000-годдзя Друцка, побач зроблена рэканструкцыя фрагментаў умацаванняў старажытнага гарадзішча: драўляных чацверыковых вежаў і вастракола. У 1998 – 2001 гг. на суседнім з гарадзішчам узгорку ў формах традыцыйнага беларускага дойлідства пабудавана новая драўляная царква, асвечаная ў гонар Нараджэння Багародзіцы.

Пачатак пашырэння каталіцтва ў Вялікім Княстве Літоўскім адзначаны заснаваннем у 1378 г. у Абольцах (цяпер вёска Талачынскага р-на), аднаго з 6 самых першых касцёлаў на тэрыторыі сучаснай Беларусі (амаль аднначасова з касцёламі ў Крэва, Гайне, Ашмянах, Быстрыцы і Навагрудку). Першапачаткова ўсе яны былі драўлянымі. У гістарычных дакументах Абольцы ўпершыню згадваюцца ў 1385 г. як уладанне караля польскага і вялікага князя літоўскага Уладзіслава Ягайлы [14, с. 193]. У летапіснай крыніцы XIV ст. – «Спісе гарадоў бліжніх і далёкіх» – Абольцы названы горадам «Оболчи», што сведчыць пра яго раннесярэднявечнае паходжанне і фарміраванне як умацаванага населенага пункта. Дзядзінец горада знаходзіўся прыкладна ў 1 км ад сучаснага цэнтра вёскі Старыя Абольцы. У 1-й палове XVI ст., у перыяд развіцця ў дзяржаве рамёстваў, культуры і эканомікі, сфарміраваўся новы тып ужо не ўмацаванага гандлёвага паселішча, званы мястэчкам. На працягу XVI – XVII стст. мястэчка Абольцы змяніла шмат уладальнікаў, а ў XVIII ст. стала ўладаннем князёў Сангушак, якім належала значная частка зямель гэтага рэгіёна.

Старажытны драўляны касцёл у Абольцах неаднаразова перабудоўваўся. Да 1-га падзелу Рэчы Паспалітай тут служыў вядомы каталіцкі дзеяч – біскуп-суфраган С. Богуш-Сестранцэвіч. У 1809 г. быў змураваны новы касцёл у стылі класіцызму, які існаваў яшчэ ў пачатку XX ст., але не захаваўся (выяўлены археалагічнымі раскопкамі 1981 г.). Праваслаўная Успенская царква ў Абольцах вядома з 1532 г. Драўляны храм быў крыты гонтай, шмат разоў аднаўляўся. У 1937 г. царква была закрыта, а святар М. Л. Пяскоўскі расстраляны. У 1941 г. храм спалены пры захопе вёскі гітлераўцамі [11, с. 21 – 22].

Мястэчка Талачын (цяпер цэнтр адміністрацыйнага раёна) мае ўнікальную гісторыю. У пісьмовых крыніцах яно ўпершыню згадваецца ў 1433 г. У сярэдзіне XVII ст., падчас вайны Рэчы Паспалітай з Маскоўскай дзяржавай мястэчка цалкам спалена і зруйнавана. У выніку 1-га падзелу Рэчы Паспалітай у 1772 г. мяжа паміж дзяржавамі прайшла якраз па рацэ Друць і падзяліла мястэчка на левабярэжны Стары (або Рускі) Талачын і правабярэжны Новы (або Зарэчны) Талачын, які заставаўся ў складзе Рэчы Паспалітай да 1793 г. Паміж імі існавала мытня. Пазней, у складзе Расійскай імперыі, часткі мястэчка адносіліся да розных паветаў: Стары Талачын – да Капыскага (з 1861 г. да Аршанскага), Новы Талачын – да Сенненскага. У сярэдзіне XIX ст. 71% насельніцтва складалі яўрэі, 23% – праваслаўныя, 6% – католікі [7, с. 467]. Складанасць дзяржаўнай, этнічнай і канфесійнай структур абумовіла супярэчлівасць дакументальных крыніц па гісторыі культуры края.

Вядома, што ў 1604 г. канцлер Вялікага Княства Літоўскага Леў Сапега, тагачасны ўладальнік Талачына, заснаваў тут касцёл, школу і шпіталь [5, с. 410]. Будынкі гэтыя не захаваліся, і, дзе яны дакладна знаходзіліся, невядома. Аднмачасова Л. Сапегам была пабудавана праваслаўная драўляная Ільінская царква «на самом приличном в местечке Толочин месте» [11, с. 11]. У 1615 г. на гэтую царкву князем нададзены фундуш: 5 валок зямлі з пяццю сялянскімі дварамі на ёй у вёсцы Катужына. У 1726 г. Ільінская царква перайшла да ўніятаў і, верагодна, пераасвечана ў гонар св. Мікалая Цудатворца, паколькі ў 1834 г. па дакументах менавіта да Мікольскай царквы належалі сяляне вёскі Катужына. У 1835 г. яна зноў стала праваслаўнай. У гэты ж час у вопісу мястэчка адначаецца таксама наяўнасць «праздной Римской церкви», што знаходзілася ў Зарэчным Талачыне. Магчыма, што

гэтае недакладнае вызначэнне тычыцца адзінага ў мястэчку каталіцкага храма, заснавага некалі Л. Сапегам. У дакуменце адзначана таксама мураваная Пакроўская царква пры манастыры базыльян, якая на сённяшні дзень з’яўляецца найбольш каштоўным архітэктурным помнікам усяго друцка-талачынскага рэгіёна. У наш час комплекс былога манастыра базыльян належыць праваслаўнаму жаночаму Свята-Пакроўскаму манастыру Віцебскай епархіі Беларускага Экзархата Маскоўскай Патрыярхіі. Гістарычныя звесткі пра будаўніцтва манастыра базыльян у Талачыне нешматлікія, да таго ж супярэчлівыя. Толькі з пачаткам дзяржаўнай праграмы «Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі» ў 1970-я гады ўпершыню зроблена спроба аб’ектыўна асвятліць помнікі культавага дойлідства перыяду Рэчы Паспалітай, у тым ліку і былога базыльянскага манастыра ў Талачыне. Пра яго архітэктурна-мастацкія якасці пісалі беларускія гісторыкі архітэктуры Ю. Якімовіч, А. Кулагін, Т. Габрусь і маскоўская даследчыца І. Слюнькова [2, с. 467; 3, с. 188; 5, с. 411; 9, с. 382 – 383; 13, с. 499 – 502]. Аднак нават гэтыя невялікія публікацыі ўтрымліваюць супярэчлівыя высновы. Таму пры атрыбуцыі названага помніка неабходна абапірацца на яго архітэктурна-мастацкія характарыстыкі і гістарычныя рэаліі.

Базыльянскі (грэка-каталіцкі) манастыр у Талачыне заснаваны ўладальнікамі мястэчка князямі Сангушкамі ў 1769 г. Хутчэй за ўсё ў той жа час пачалося будаўніцтва мураванай царквы, пра што сведчаць яе архітэктурна-стылявыя асаблівасці, характэрныя для позняга беларускага барока. Відавочна, што гэта адбылося яшчэ да 1-га падзелу Рэчы Паспалітай. Пытанне – ці была вялікая мураваная царква пастаўлена на месцы старажытнага драўлянага касцёла – застаецца да гэтага часу дыскусійным, паколькі гэты факт не пацверджаны пісьмовымі ці археалаічнымі крыніцамі. Больш за тое, не было неабходнасці замяняць касцёл уніяцкай царквой у межах Рэчы Паспалітай, дзе каталіцтва лічылася дзяржаўнай канфесіяй. У Расійскай імперыі стаўленне да ўніяцтва было адмоўным. Найбольш верагодна, што велічны мураваны храм пастаўлены на новым месцы разам з базыльянскім манастыром і асвечаны ў 1796 г. у гонар Пакрова Багародзіцы як уніяцкая царква. Таму нельга атаясамліваць гэты помнік з касцёлам, што сустракаецца ў шэрагу публікацый.

Архітэктура Пакроўскай царквы з’яўляецца яскравым узорам позняга беларускага («віленскага») барока. Мастацкім узорам для яе стаў, верагодна, архітэктурны вобраз касцёла дамініканцаў у мястэчку Смаляны (менш за 40 км ад Талачына), якое таксама належала князям Сангушкам. Кляштар дамініканцаў заснаваны тут Геранімам Сангушкам яшчэ ў 1678 г., а новы касцёл змураваны ў 1760-я гады манахам-дамініканцам Людвікам Грынцэвічам, вядомым мясцовым дойлідам, які атрымаў прафесійную адукацыю ў Рыме. Структура фасада і вежаў Пакроўскай царквы цалкам ідэнтычная касцёлу ў Смалянах. Кампазіцыйныя і канфесійныя адрозненні паміж імі выяўлены ў форме алтарнай часткі, у адсутнасці ў талачынскім храме трансепта (папярочнага нефа) і наяўнасці мураванай алтарнай перагародкі, характэрнай для ўніяцкіх храмаў. Высокі прафесійны і мастацкі ўзровень архітэктуры талачынскай уніяцкай царквы дазваляе меркаваць пра магчымы ўдзел у яе будаўніцтве такіх таленавітых архітэктараў таго часу, як Людвік Грынцэвіч ці Аляксандр Асікевіч (вядомы архітэктар-базыльянін). Агульныя кампазіцыйныя, канструкцыйныя і дэкаратыўныя прыёмы можна адзначыць у

архітэктуры шматлікіх цэркваў базыльянскіх манастыроў: Яўленскай у Барунах Ашмянскага раёна, Петрапаўлаўскай у Брэсце, Дабравешчанскай у Лядах Смалявіцкага раёна – усе 2-й паловы XVIII ст. [4, с. 84].

Паводле архітэктанічнай будовы Пакроўская царква ў Талачыне – трохнефавая базіліка з дзвюхвежавым фасадам-нартэксам. У кампазіцыі дамінуе высокі цэнтральны неф, які завяршаецца з захаду плоскай алтарнай сцяной. Тарцы двухсхільнага даху з абодвух бакоў закрыты фігурнымі атыкавымі франтонамі складанага абрысу. Невысокія бакавыя нефы і яшчэ больш нізкія сіметрычныя сакрысціі надаюць дынаміку кампазіцыі, якая нарастае да вертыкалей вежаў. Пластыка галоўнага фасада надзвычай экспрэсіўная, але падпарадкавана строгай люстэркавай сіметрыі. Фасад падзелены на пяць частак пілонамі, што выступаюць пад вострым вуглом і аформлены слаістымі пілястрамі вялікага ордэра. Прамежкі паміж пілястрамі маюць увагнутую паверхню, што надае фасаду хвалістасць, падабенства да тэатральнай кулісы. Ярусы вежаў імкліва скарачаюцца па памерах, што стварае тэскапічную структуру і візуальную стромкасць. Аднак руставаныя п’едэсталы ордэра маюць ужо рысы барочнага класіцызму.

Арганізацыі ўнутранай прасторы храма таксама ўласцівы вытанчанасць і складанасць. Скляпенні бакавых нефаў падзелены падвойнымі падпружнымі аркамі, якія абапіраюцца на слаістыя пілястры, што робіць форму апорных слупоў прасторава неакрэсленай. Алтарная частка аддзелена скразным «мурованым иконостасам», як пазначана ў інвентары храма за 1802 г. Незвычайным дэкаратыўным элементам ў афармленні інтэр’ера з’яўляюцца нібыта «скручаныя» ўнізе пілястры арганных хораў і бакавых нефаў, чым у мастацкіх формах барока дэкларуецца ілюзорнасць і зменлівасць свету. Структура апорных слупоў, падпружных арак, скляпенняў, рустоўка цокаля, прапорцыі і групоўка ордэрных элементаў, прасторавая актыўнасць паверхні фасада – характэрныя прыкметы позняга барока. Відавочна, што датаванне гэтага помніка больш ранні часам не абгрунтавана з пункту гледжання гісторыі дойлідства.

Манастырскія будынкі першапачаткова былі драўляныя. Мураваны будынак былога базыльянскага манастыра узведзены да 1779 г., ужо пасля далучэння гэтай часткі мястэчка да Расійскай імперыі. Моцна выцягнуты прамавугольны жылы корпус размешчаны на поўдзень ад царквы (сёння вул. Ленінская, 31), накрыты двухсхільным дахам з трохвугольнымі франтонамі на тарцах. Фасады рытмічна расчлянёны пілястрамі вялікага ордэра і ўвенчаны прафіляванымі карнізамі. Аконныя праёмы аформлены фігурнымі сандрыкамі ў агульнай стылістыцы з храмам. Планіроўка будынка галерэйнага тыпу, з аднабаковым светлым калідорам. Памяшканні перакрыты цыліндрычнымі скляпеннямі з распалубкамі.

Згодна з вопісам 1802 г., складзеным ігуменам базыльянскага манастыра Юстам Крупіцкім, на той час у 8 келлях пражывала 5 манахаў, арганіст і інш. Далей ў вопісе адзначана: «Монастырь содержит “публичные школы”, профессора – монахи монастыря Иероним Лопатто (префект), Флориан и Сильвестр Быковские и пан Ян Вирер; студентов 80... Госпиталя нет… В будущем году откроется “фабрика мурования” школ, каплицы и ограды вокруг монастыря» [1, с. 616 – 617]. На плане мястэчка 1810 г. у межах манастырскай тэрыторыі, пазначаны яшчэ адзін вялікі Г-падобны будынак, верагодна, драўляны, які сёння не існуе. Ад вуліцы комплекс

манастыра аддзяляе масіўная мураваная агароджа з лучковымі арачнымі нішамі. Парадную арачную браму, размешчаную па восі ўвахода ў царкву, дубліруе невялікая фортка.

Ацэнка гісторыка-культурнай каштоўнасці комплекса базыльянскага манастыра ў Талачыне мае складаны разнавектарны характар. Талачынскі базыльянскі манастыр скасаваны па рашэнні Грэка-ўніяцкай духоўнай калегіі, створанай у 1828 г. па загаду імператара Мікалая І, на чале якой стаялі мітрапаліты Язафат Булгак і Язэп Сямашка. Пасля паўстання 1830 – 1831 гг., у якім прымала ўдзел шмат уніяцкіх святароў, пачалося масавае закрыццё базыльянскіх манастыроў. Больш за 60 з іх, у тым ліку і талачынскі, закрыты яшчэ да скасавання уніі ў 1839 г. У хуткім часе, да 1846 г., адбылася перадача ўніяцкай Пакроўскай царквы праваслаўным [10, с. 13].

Відавочны грэка-каталіцкі канон храмавай архітэктуры негатыўна ўспрымаўся праваслаўным клірам, што знайшло адлюстраванне ў замене формы завяршэнняў вежаў на цыбулістыя галоўкі, замуроўцы шэрагу скразных барочных праёмаў. Пазней, у савецкі час, негатыўнае стаўленне да рэлігіі ў цэлым яшчэ больш ускладніла драматызм сітуацыі. Той факт, што архітэктурны комплекс манастыра ў Талачыне, хоць і ў занядбаным стане, захаваўся да пачатку 1990-х гадоў, можна растлумачыць толькі тым, галоўны ўдар «атэістычнага вандалізму» ў гэтым рэгіёне прыпаў на гістарычна больш значныя і насычаныя помнікамі сакральнага дойлідства Віцебск і Оршу. У наш час архітэктурны комплекс у Талачыне рэстаўруецца.

Пасля распаду СССР, у 1991 г., у Рэспубліцы Беларусь актывізавалася будаўніцтва новых праваслаўных храмаў, што непасрэдна выявілася ў разгледжаным рэгіёне. Сёння на тэрыторыі раёна зарэгістравана 6 прыходаў: два ў Талачыне, Друцку, Коханава, Абольцах, Слаўным, Серкавіцы і Няклюдава (цяпер вёска Манастыр). У трэцім тысячагоддзі хрысціянскай эры новыя драўляныя праваслаўныя цэрквы пабудаваны ў старажытным Друцку і Коханава. У 2005 – 2010 гг. у рэтраспектыўна-рускім стылі паводле неаднаразова паўторанага праекта змуравана новая праваслаўная царква ў гонар Увядзення Багародзіцы ў Талачыне.

Такім чынам, праз архітэктурны летапіс дайшла да нас шматпакутная сакральная памяць зямлі паміж Заходняй Дзвіной і Дняпром. У архітэктурнай спадчыне друцка-талачынскага рэгіёна, пры ўсіх яе стратах, знайшлі адлюстраванне асноўныя этапы ў развіцці айчыннага дойлідства. Капітальных рэпрэзентатыўных збудаванняў мінулага тут захавалася няшмат, што абумоўлена агульнай складанай сацыяльна-палітычнай гісторыяй края. Асабліва яскрава гэта адбілася ў манументальным сакральным дойлідстве, дзе на працягу стагоддзяў своеасабліва спалучаліся і супрацьстаялі адно аднаму традыцыі і каноны праваслаўнай, каталіцкай і ўніяцкай канфесій.

ЛІТАРАТУРА

1. Архив западнорусских униатских митрополитов. –1836. – Т. 2, № 3030.
2. Архітэктура Беларусі : энцыкл. даведнік.– Мінск : БелЭн, 1993. – 618 с.
3. Габрусь, Т. В. Мураваныя харалы : сакральная архітэктура беларускага барока / Т. В. Габрусь. – Мінск : Ураджай, 2001. – 287 с.
4. Габрусь, Т. Нябесны бой над Талачыном / Т. Габрусь // Роднае слова. – 2013. – № 7. – С. 82 – 86.

5. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі : Віцебская вобласць. – Мінск : БелСЭ, 1985. – 496 с.
6. Глобус Беларусі : самы поўны ілюстраваны збор помнікаў беларускай архітэктуры / праект А. Дыбоўскага [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : http://www.globus.tut.by.
7. Живописная Россия. Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении / под ред. П. П. Семёнова. – Минск : БелЭн, 1993. – Т. 3. Литовское и Белорусское Полесье. – 530 с.
8. Каталіцкія храмы Беларусі : энцыкл. даведнік / А. М. Кулагін. – Мінск : БелЭн, 2008. – 487 с.
9. Праваслаўныя храмы Беларусі : энцыкл. даведнік / А. М. Кулагін. – Мінск : БелЭн, 2007. – 653 с.
10. Православные святыни Толочинского района : прошлое и настоящее – Витебск, 2004. – 37 с.
11. Протоиерей Александр (Лазука). Страницы истории православия на Толочинщине. – Толочин, 2008. – 59 с.
12. Рерих, Н. К. Из варяг в греки / Н. К. Рерих // Искусство и художественная промышленность. – 1899. – июль.
13. Слюнькова, И. Н. Монастыри восточной и западной традиций: Наследие архитектуры Беларуси / И. Н.Слюнькова. – М. : Прогресс- Традиция, 2002. – 599 с.
14. Туристическая мозаика Беларуси / А. И. Локотко [и др.]. – Минск : :Белорусская наука, 2011. – 640 с.
15. Хрестоматия по истории южных и западных славян : в 3 т. – Минск : Университетское, 1987. – Т. 1. Эпоха феодализма. – 272 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена историко-искусствоведческому обзору сакральной архитектуры локального региона между Западной Двиной и Днепром на пути «из варяг в греки» (ныне Толочинский район Витебской области).

SUMMARY

The arcticle is a general art-historic review of a Sacral Architecture of lands, laying between Western Dzvina and Dniapro rivers, which are also often called as «The Way from the Varangians to the Greeks». A particular emphasis is made on the description of Talachyn and its suburbs.

Гончар К. Р.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЯВЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Институт проблем современного искусства НАИ Украины
(Поступила в редакцию 28.02.2014)

Изобразительный фольклор как явление сформировался на пересечении традиционного и профессионального искусства, его основой является глубинный смысл крестьянской культуры, а формой репрезентации – произведения или арт-объекты, созданные благодаря новым арт-практикам. В них реминисценции народной культуры приобретали новое значение. Полем функционирования изобразительного фольклора стали выставочные и музейные залы, фестивали искусств и этнические фестивали, симпозиумы стекла, керамики, триеннале текстиля, показы мод и так далее, в отличие от традиционного народного искусства, развивавшегося в органической связи со средой обитания человека. Народное

искусство, которое эволюционировало в крестьянском быту, за долгое время своего существования менялось в сторону эргономичности и художественного решения, чему зачастую способствовали взаимосвязи с профессиональным искусством. Особенно тесными они были в XX в., что вызвало зарождение новой формы искусства с имеющимися чертами синтеза двух его видов. Поэтому изобразительный фольклор представляет переменную форму, что может проявляться в различных видах искусства, в зависимости от интенций художника, но с явными признаками народных традиций. Использование технико-технологических приёмов, декоративных техник, конкретных орнаментальных мотивов, элементов в создании оригинального изделия или арт-объекта определяет уровень существования и характер трансформации народной традиции. Поэтому произведениям изобразительного фольклора присуща амбивалентность, поскольку для них характерен широкий спектр традиций или только некоторые черты, определяющие содержание произведения.

XX век – сложный этап для развития украинского искусства, это время кардинальных изменений в общественно-политическом устройстве Украины, получившей независимость в 1991 г. В результате этого произошли изменения, связанные прежде всего с созданием нового государства, в основу культуротворческих процессов которого были заложены история и современные направления украинской культуры.

Не являлась исключением в этом процессе и плеяда украинских художников, стремившихся к широкой презентации достижений национальной культуры, поэтому в своих творческих интенциях они обращались к истокам, конкретным этапам развития крестьянской культуры, интерпретировали её художественно-стилевые особенности, возрождали её духовную основу. Таким образом, традиционное народное искусство получило новый импульс развития в XX в., что подтверждает тесную взаимосвязь прикладного искусства с художественной промышленностью до 1991 г. Изготовление художниками-профессионалами изделий массового потребления (одежды, тканей, керамики, стекла, изделий из дерева, сувенирной продукции и т. п.), происходившее в советское время, и лимитированных, или эксклюзивных, выставочных произведений, что имело место со 2-й половины XX в. – всё это было непосредственно связано с народным искусством. Народных мастеров приглашали на производства, в художественно-экспериментальные лаборатории, вместе с профессиональными художниками они разрабатывали эскизы. Велась научная работа: народное искусство исследовалось с целью рационального использования его функциональных и эстетических достижений в профессиональном декоративно-прикладном искусстве. Долгое время только в рамках традиций народного искусства имели возможность работать профессиональные художники, поскольку не имели права отходить от метода соцреализма в своём творчестве. Наиболее явно этот разрыв ощущался в 1980-е годы. Данные процессы подготовили почву для генезиса новых форм творчества художников, имевших место уже в начале 1990-х годов и продолжающихся до сих пор.

Художники получили возможность реализовывать своё творческое мышление в новых направлениях и течениях, которые выходили за рамки национальной

культуры. Авторы смогли исследовать и свободно переосмысливать свою историю, активно обращаясь к истокам украинской культуры, начиная от архаики, искусства скифов-кочевников, древних славян и Киевской Руси, заканчивая искусством Нового времени, акцентируя внимание на художественных экспериментах авангардистов в начале XX в. В произведениях украинских художников 1990-х годов эти воздействия ярко проявляются как в форме, так и художественном решении.

Тесная связь с народной традицией, возникшая в профессиональном искусстве Украины в советское время, присутствует и в конце XX – начале XXI в., что проявилось в трансформации художественной стилистики произведений. Дальнейшее развитие изобразительного фольклора осуществлялось в направлении переосмысления содержания народного искусства, его культуротворческой основы, что имело место уже в конце 1980-х – начале 1990-х годов. В фокус художников попадали декор, орнамент с его символическим и семантическим наполнением, древние формы, которые находили отголосок в современных интенциях художников. Примером этого является творчество украинских керамистов, работавших в направлении «ретрофольклоризма». Это был период интереснейших поисков в керамопластике, когда профессиональные керамисты обращались к наследию народных художников, но в то же время отходили от традиционных прикладных форм, создавая новую декоративную пластику, что прослеживается в произведениях В. Ярошевич, Я. Мотыги, П. Печорна, А. Олейника, А. Скорого, Л. Красюк, А. Ильинского и других .

Кроме снятия цензуры в начале 1990-х годов, что имело положительное значение для развития украинского искусства, весьма важным, отмечался и факт прекращения работы многих предприятий художественной промышленности, а вместе с ними – художественно-экспериментальных лабораторий как творческих площадок, на которых внедрялись лучшие достижения в сферах народного и профессионального искусства. Поэтому художники и мастера должны были найти новые пути и формы взаимодействия. Организованные производства сменились группами отдельных мастеров, что, с одной стороны, привело к усилению индивидуальных поисков, глубокого изучения народных традиций, а с другой – к расцвету самодеятельного творчества, лишенного художественных традиций. Эти факторы повлияли на процесс отдаления профессионального искусства от народного, что вполне естественно, ведь принципы, которыми руководствуются в своей работе профессиональные художники и народные мастера, различаются. Их развитие идёт другими путями. Но взаимообмен и сотрудничество присутствуют и сегодня.

Попытками сопоставить на одной плоскости народное и профессиональное искусство в Украине в конце 1990-х годов стали симпозиумы керамики в Опошне, стекла во Львове, триеннале текстиля в Киеве. Эти проекты должны были показать, что народное искусство тоже открыто для новации, поэтому их задачей было сориентировать художников на создание новых форм изделий с различной соразмерностью черт народного и профессионального искусства, соответствующей новым смыслам. Показать через творчество профессиональных художников развитие декоративно-прикладного искусства, направления в нём с 1990-х до 2000-х

годов имел целью проект З. Чегусовой «200 имён» (Киев, 2002). Автор отметила: «В украинском профессиональном искусстве 1980 – 1990-х годов образовалось определенное равновесие между инновационным и традиционным направлениями. Однако до сих пор не определены чёткие термины и по поводу новаторских течений, и по поводу нового традиционализма. Большинство авторов, имея определённую ориентацию на традиционализм, чувствует свою причастность и к современному авангарду» [1].

Сегодня проанализировать творчество художников, в котором прослеживаются реминисценции народного искусства, позволяют выставки, организованные Национальным союзом художников Украины, Национальным музеем украинского народного декоративного искусства, «Мистецьким арсеналом», Киевским институтом декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М. Бойчука, художественными галереями в Киеве, а также многих городах Украины. Значительное количество выставочных произведений (ведь именно они дают возможность оценить основные процессы в искусстве в конце XX – начале XXI в.), свидетельствуют об опосредованном обращении одних художников к народному искусству и более глубоком его изучении другими. Например, символика орнаментов, сохранившаяся в народном искусстве с давних времён, отражая представления, верования людей, сегодня по-новому осмысливается художниками, которые, используя язык народных символов, придают им собственную трактовку. Таким образом формируется новое прочтение в современном социокультурном пространстве.

Художники, работающие в области актуального искусства, также обращаются к народной традиции с целью привлечения внимания к актуальным вопросам общества, поиска истоков украинской культуры, обращения к архетипам. Художественное исследование украинской крестьянской культуры как национально-эстетического, исторического и теперь уже почти археологического феномена определило личные установки многих художников конца 1980-х – начала 1990-х годов. Эти тенденции присущи инсталляции А. и Т. Бабак «Воспоминания о цивилизации, или Жильё – скульптура, скульптура – жильё», над которой они работают с 1994 г. В основе произведения – идея реконструкции, а точнее переживания чувства крестьянской культуры через процесс созидания. Такой новый взгляд на фольклор как хранилище древних первооснов культуры присущ акциям П. Ковача «Лунный свет» (галерея «Славутич», Киев, 1996 г.), где вода, дерево, свет и тень выступают первичными составляющими человеческого бытия и художественного космоса; П. Старуха «Der Winter ist da» («Зима пришла»), «Der Fruhling ist da» («Весна пришла», обе – 1995 г.), где образный мир народных традиционных праздников встречи и проводов зимы интерпретируется в духе современных хепенингов, в которых предложенная художником «программа действий» трансформируется участниками-зрителями, предоставляя возможности для индивидуального самовыражения.

Проекты последних лет: «Силы древесные», «Укрлиния», «Неофольк» и другие – сочетают традиционные материалы или техники с задачами, которые ставит актуальное искусство. Это дерево в проекте «Силы древесные» или в работах Н. Малышко, представленных «Я Галереей»; вышивка в работах И. Семесюка,

«Неофолька» – в использовании народной орнаментики традиционных ковров. Идеей проекта «Укрлиния» (организатор – группа «Blueмолоко», ПинчукАрт Центр) стало воплощение его авторами собственного понимания украинской народной традиции в женской одежде, а первоочередной задачей – образно-пластическая трансформация сути этого явления и перенесения его в измерение современного искусства.

Проанализированные творческие процессы повлияли на формирование и определение границ нового вида искусства – изобразительного фольклора, произведения которого выходят за рамки понятий декоративности или прикладной функции и несут новую, современную культуротворческую функцию, являясь связующим звеном между современной и народной традицией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чегусова, З. Декоративне мистецтво України кінця XX століття : 200 імен : альбом-каталог / З. Чегусова. – Київ : Атлант ЮЕмСІ, 2002. – 511 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется такое художественное явление, как изобразительный фольклор, определение границ которого даёт возможность выделить его в качестве нового вида искусства. Произведения в данном стиле выходят за пределы понятий декоративности или прикладной функции, несут новую современную культуротворческую функцию и являются связующим звеном между современным и народным искусством.

SUMMARY

The article focuses on the artistic phenomenon – Graphic folklore, the definition of boundaries which makes it possible to have seen it as a new kind of art. Work that goes beyond the concepts of decoration or application function, and carry new modern function and are the link between modern and traditional art.

Горанская Т .Г.

ТЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Белорусский национальный технический университет

(Поступила в редакцию 14.03.2014)

Традиционный урбанистический ландшафт на протяжении последних нескольких десятков лет подвергся в большинстве европейских стран радикальным изменениям. Процесс создания новой среды обитания затронул не только сферу архитектуры и градостроительства, но и область сознания: перемены городского пространства отразили изменения в мировоззрении современного человека.

На рубеже XX – XXI вв. наступил качественный перелом в понимании истории и национальной культуры. События начала 1990-х годов стали толчком для осознания белорусским народом истоков своей государственности, себя как части европейской традиции.

В белорусском изобразительном искусстве тема исторической и культурной памяти получила новое развитие в трактовке образа города и архитектурного пространства. Д. С. Лихачёв отмечал, что «образ города предстает перед нами в двух

аспектах: в аспекте синхронии – его внешний облик как наглядная данность, и в аспекте диахронии – восприятии его как истории, как становления культуры» [1].

Понятие исторической памяти рассматривается Л. П. Репиной как «сложный социокультурный феномен, связанный с осмыслением исторических событий и исторического опыта (реального и/или воображаемого)» [2]. Историческая память является частью как индивидуальной, так и социальной (коллективной) памяти. Основы исследовательской традиции культурно-исторической памяти заложили в начале прошлого века французский философ, социолог и социальный психолог М. Хальбвакс, немецкий историк искусства А. М. Варбург, советский психолог Л. С. Выготский. Особенностью исторической памяти является сохранение и воспроизведение информации о прошлом, которое, по словам М. Хальбвакса, «не возникает вновь неизменным, а... реконструируется, исходя из настоящего» [3, с. 30]. Образы прошлого всегда связаны «с господствующими идеями данного общества» и времени [3, с. 30]. Историческая память предполагает сосуществование множества трактовок (интерпретаций) ушедшего времени, что в изобразительном искусстве проявляется в многообразии городских мотивов. Представления (память) о прошлом являются основой для самоидентификации человека, социальной группы, общества. Историческая память кратковременна, это «постоянно обновляемая структура – идеальная реальность, которая является столь же подлинной и значимой, как реальность событийная» [2].

Современный французский историк П. Нора отмечает существование «мест памяти», где «память кристаллизуется и находит свое убежище» [4, с. 17]. «Lieux de mémoire» «являются местами в трёх смыслах слова – материальном, символическом и функциональном» [4, с. 40]. Они не существуют «вне бесконечного нагромождения и непредсказуемого переплетения их значений» [4, с. 41]. Храмы и жилые дома, улицы и площади старого города, кладбища и монументы – «все эти ценности в себе – свидетели другой эпохи, иллюзии вечности» создают противоречивое чувство одновременно сопричастности наследию прошлого (преемственности поколений) и отстраненности от него [4, с. 26]. К подобным «местам памяти» в городе Минске можно отнести пространство Верхнего города, площадь Свободы.

П. Нора полагает: «Память укоренена в конкретном, в пространстве, жесте, образе и объекте» [4, с. 20]. Важным источником информации об облике и образе города и архитектурных объектах являются их изображения на картинах, гравюрах или старинных чертежах, позволяющие проследить эволюцию объектов во времени, а также их художественное восприятие на разных исторических этапах. Художественный образ является проявлением исторической и культурной памяти.

На протяжении истории существования города происходила трансформация его реального и художественного образа, зафиксированная современниками в графике и живописи и отразившая ключевые моменты истории и культуры белорусского народа в целом. История изображений города – это достаточно реальное отражение действительности.

С одной стороны, для истории архитектуры изображения города являются документами о состоянии сооружений, улиц и площадей в определенный исторический период. С помощью сравнительного метода можно из ряда видов

города сделать заключение об истории существования исследуемого объекта, его значении в жизни горожан. Изображения города дают возможность проследить изменение типологии городских зданий, стилей, смену деревянных домов каменными и другие особенности.

С другой стороны, поскольку художник изображал город в традициях времени в границах актуальных выразительных средств и приёмов, можно утверждать, что изображение города является не отображением объекта, а художественным мнением о нём. Исторические изображения городского пространства имеют определенные ограничения в выявлении действительности, поскольку в них принцип точного отображения подчинён творческой фантазии автора. Затруднительно рассматривать их как правдивый историографический источник, поскольку сложно различить, чего в нём больше: точной передачи натуры или художественного воображения автора.

В трактовке пространства старого города современными художниками можно отметить следующие подходы:

Театральность (зрелище) отражает динамику городской жизни, неожиданность её проявлений. Пространство площади и улицы воспринимается как сцена, а здания – как декорация, фон, отграничивающий это пространство. Использование высокой точки зрения позволяет соединить несколько разновременных сцен в единое повествование. Восприятие определяется свойствами самого пространства, его конфигурацией, степенью замкнутости, расчленённости и т. д.

Созерцание старого города не допускает участия в его жизни, предполагает наличие некой дистанции между наблюдателем и объектом изображения. Для формирования целостного впечатления о городе, единства с природным окружением художники, как правило, используют панораму и силуэт.

С целью создания ощущения «причастности» к жизни старого города художники обращают особое внимание на детали. Фрагменты зданий, архитектурные элементы, выступая в качестве главного элемента композиции, организуют вокруг себя пространство. Оно воспринимается как совокупность различных элементов (мозаика, калейдоскоп), как бы распадаясь на отдельные объекты и явления, не связанные друг с другом, но создающие, тем не менее, единое целое. Такое восприятие действительности позволяет сосуществовать множеству различных техник и приёмов в изображении города.

Особенности проявления исторической памяти в современных изображениях городского пространства выражаются в ряде мотивов.

Современный «портрет» старого города. «Сегодняшний» день площади Свободы, её «теперешний» архитектурный облик представлен на картинах А. Пронина (рис. 1 а, б), В. Шаркова и других. Тема исторического города и его архитектурных достопримечательностей трактуется как соединение прошлого и настоящего. Главным объектом изображения является собор. Он сливается с воздушным пространством и землей, образуя с ними единое целое.

Рис. 1а. А. Пронин. Минск. Верхний город. 30х20 см (холст/масло), 2007 г.

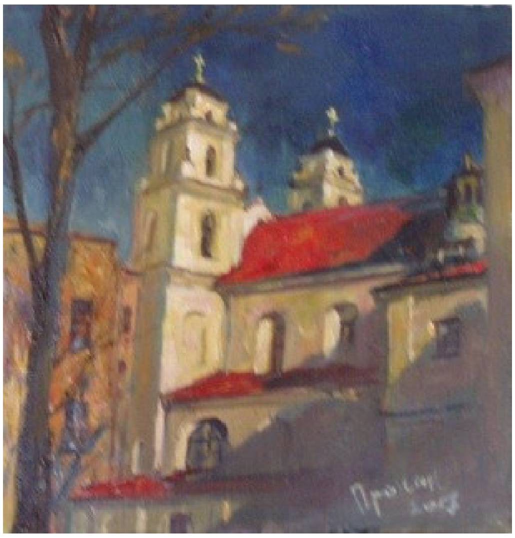


Рис. 1б. А. Пронин. Костёл. 30х30 см (холст/масло), 2007 г.

«**Ретро-взгляд**». Стремительное изменение исторически сложившегося городского пространства привело к утрате возможности возвращения человека к тем местам, с которыми связано его прошлое. Современные исследователи (И. В. Пахолова) отмечают феномен существования «собственного», «несобственного» и «возможного» прошлого в пространстве города. Переживание утраченного пространства «провоцирует переживание несовпадения с самим собой во времени и городским пространством собственного прошлого» [6, с. 21]. Данное ощущение отличается от воспоминаний (например, детства). В современной живописи и графике появляется мотив города прошлых времён, где объектом изображения становятся несуществующие ныне здания, улицы, площади исторической части города.

Реальный город конца XIX – начала XX в. появляется на полотнах И. и О. Липуновых (рис. 2 а – д). Художники с документальной точностью передают особую атмосферу старой Соборной площади, архитектуру здания гостиницы «Европа», дают возможность взглянуть на площадь глазами наших предков. Выбор цветового решения и ракурсов изображения определяет ощущение реально существующего и постоянно изменяющегося пространства города как части непрерывного исторического развития. Источником вдохновения для художников послужили видовые открытки конца XIX – начала XX в. Характерно лирическое, романтическое видение старого города, который живёт в гармонии с дождём и туманами, солнечным светом и блеском ночных огней. Применение глубокой перспективы и свободного пространства на переднем плане создаёт ощущение удалённости происходящего во времени.

Рис. 2 а. И. и О. Липуновы. Вид на Верхний город. Конец XIX века. 30х50 см (холст/масло)

Рис. 2 б. И. и О. Липуновы. Соборная площадь. Конец XIX века. 25х35 см (холст/масло)

Рис. 2 в. И. и О. Липуновы. Соборная площадь. Конец XIX века. 35х60 см (холст/масло)

Рис. 2 г. И. и О. Липуновы. Соборная площадь. Конец XIX века. 46х70 см (холст/масло)

Рис. 2 д. И. и О. Липуновы. Гостиница «Европа». Начало XX века. 60х80 см (холст/масло)

«**Параллельный мир**» – это город, который располагается в иллюзорном нематериальном пространстве. Это место, где время и пространство имеют множество вариантов развития.

Мотив «параллельного мира» обусловлен тем, что, с одной стороны, художники отображают современную городскую действительность, а с другой – обращаются к исторической памяти, мифу, легенде, сказке, сновидению,

воспоминаниям и мечтам. Основополагающими становятся субъективное, личностное восприятие (переживание) города и игра воображения художника. Создаётся впечатление о городе как о месте, где сдвигаются временные и пространственные планы, а вымысел и реальность меняются местами. Городские здания, улицы и площади растворяются в некой дымке, тумане (или появляются из него?). Город утрачивает зрительную определенность. Время становится осязаемым, прошлое и настоящее сосуществуют одновременно в реальной среде. Возникает мифологизированный образ города.

На полотнах Н. Розуменко (рис. 3 а, б) преодолеваются грани между видимым и скрытым, обыденным и фантастическим, реальным и ирреальным. В пространстве города присутствует некое мистическое начало. Использование техники коллажа позволяет создать целостный образ за счёт соединения и наложения реальных форм современной архитектуры, изображений давно разрушенных зданий, шрифтов и газет начала XX в., старинных почтовых открыток, фотографий и обрывков писем, силуэтов людей, текстур. Использование гаммы серых и охристых тонов формирует эффект патины, призрачности, ирреальности происходящего. Город теряет материальность. Художница создает вариант «вымышленного» прошлого исторического города, старых улиц и площадей. В картинах нет определённого масштаба, повседневности и праздника, действия. Изображённые на переднем плане люди и предметы создают зыбкую грань между реальностью и иллюзией, между пониманием исторического факта и его интерпретацией.

Рис. 3 а. Н. Розуменко. Итальянский натюрморт. 50х35 см (бумага/смешанная техника/акриловый лак)

Рис. 3 б. Н. Розуменко. Рождество. 60х45 см (бумага/смешанная техника/акриловый лак)

При построении изобразительного пространства художники используют множество различных приёмов: совмещение прямой, обратной и параллельной перспективы, ракурсов, их искажение, наложение и сдвиг пространственных планов, несоответствие глубины, масштабности, неопределённость пространственных координат (верха, низа), множественность точек зрения, изображение пространства

одновременно снаружи и изнутри. Местоположение зрителя предполагается как вне, так внутри изобразительного пространства.

«Город-сказка» как целостный мир детских воспоминаний и снов возникает на полотнах И. Римашевского, С. Коваля и других (рис. 4 а, б). Город в трактовке И. Римашевского, как и в детском сознании, распадается на серию фрагментов, которые объединяются в единое целое за счет использования высокой точки зрения. В построении городского пространства С. Коваль применяет многоплановость композиции, неопределенность контуров и форм. Город занимает всё изобразительное пространство. Образ города представлен, по определению Г. З. Каганова, «как видение, являющееся во сне или воспоминании, видение, физически невозможное, но обладающее непреложной убедительностью». Изображения города передают «не столько внешний объект, предстоящий творческому воображению, сколько внутреннюю действительность самого воображения. Город, сосредоточивший в себе живую память культуры, представляется населённым бесчисленными порождениями творческого воображения» [7, с. 210].

Рис. 4 а. И. Римашевский. Пожарная дружина. 80х100 см (холст/акрил), 2011 г.

Рис. 4 б. С. Коваль. Сны моего города. Немига. 115х88 см (холст/масло), 1999 г.

Немецкий египтолог, историк религии и культуры Я. Ассман отмечает: «Культурная память направлена на фиксированные моменты в прошлом. Прошлое скорее сворачивается здесь в символические фигуры, к которым прикрепляется воспоминание … культурному воспоминанию присуще нечто сакральное» [8, с. 54 – 55]. Таким образом, в изобразительном искусстве появляется **«город-знак».** Городское архитектурное пространство хранит в себе информацию об исторических эпохах, людях, их мировоззрении, ценностях, смыслах, выражающихся в изобразительном искусстве в форме знаков, символов, что отражено на полотнах В. Ольшевского, В. Товстика и других (рис. 5 а, б). «Символ – это потенциально неисчерпаемая смысловая глубина… некий предел, раскрывающий себя в целом континууме смысловых единичностей. Символ – это всегда открытый образ, его смысл никогда не сводим к одному определённому значению, он всегда веер возможностей, смысловых перспектив» [9, с. 43]. Тематическим и композиционным центром художественных произведений В. Ольшевского часто являются замок, башня, брама, дверной или оконный проём, фрагменты капителей, карнизов, колонн. Эти элементы, объединённые смысловой целостностью, структурируют

пространство холста, подчёркивают пространственно-временную непрерывность, связь с европейской культурной традицией.

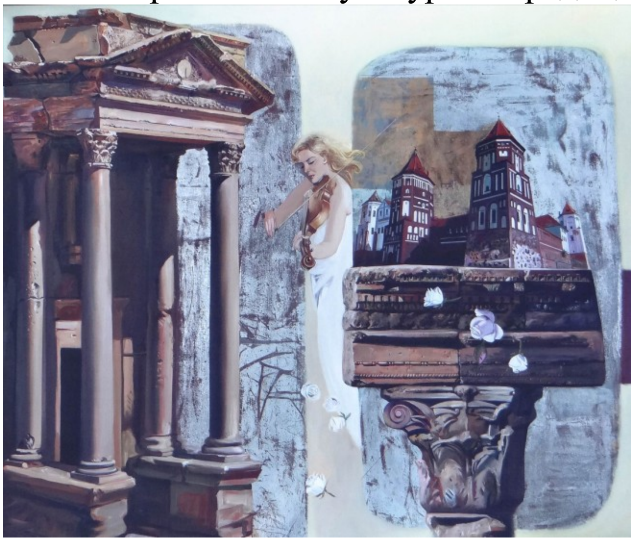


Рис. 5 а. В. Ольшевский. Путь из Пальмиры в мир. Из серии «Фрагменты Вавилонской башни». 170х150 см (холст/масло), 2009 г.

Рис. 5 б. В. Ольшевский. Несвиж. Из серии «Фрагменты Вавилонской башни». 170х150 см (холст/масло), 2009 г.

На основании вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

1. На формирование образа современного города оказывают существенное влияние две противоречивые социальные тенденции: «глобальность», которая проявляется в попытках создания «единого пространства и времени», и стремление локальных культур сохранить национальное своеобразие. Первая тенденция экономической и культурной глобализации вызывает единообразие образа жизни, привычек, моды и архитектуры. Данному процессу противостоит попытка создания «традиционных» и «национальных» образов, неразрывно связанных с климатом, обычаями своей страны, со свойственными ей природными и архитектурными формами.

2. Образ города может содержать элементы и мотивы, относящиеся к разным эпохам, напоминая об утраченном в реальности.

3. На смену однозначной трактовке бытия приходит множественная, вариативная реальность. Город воспринимается и изображается как набор отдельных элементов (мозаика, калейдоскоп). Характерно преобладание субъективного (личностного) восприятия города, ирреальных мотивов, создание иллюзии, изменения, отражения, исчезновения, растворения границ реального пространства и реального времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лихачёв, Д. С. Раздумья о России / Д.С. Лихачёв [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://mmedia.nsu.ru/culture/DATA/obj2755/NEW_VIEW_2.htm. – Дата доступа : 22.02.2014.

2. Репина, Л. П. Культурная память и проблемы историоописания / Л. П. Репина [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.hse.ru/data/2010/05/05/1216435442/WP6_2003_07.pdf. – Дата доступа : 22.02.2014.

3. Хальбвакс, М. Социальные рамки памяти / М. Хальбвакс ; пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. – М. : Новое издательство, 2007. – 348 с.

4. Нора, П. Франция-память / П. Нора [и др.]. – СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1999. – 333 с.
5. Кондрашин, И. Глоссарий философских терминов / И. Кондрашин [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://terme.ru/dictionary/195/word/pamjat. – Дата доступа : 22.02.2014.
6. Пахолова, И. В. Феномен возможного прошлого в пространстве города / И. В. Пахолова // Вестник СамГу. – 2013. – № 5 (106). – С. 21 – 25
7. Каганов, Г. З. Санкт-Петербург : образы пространства / Г. З. Каганов. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. – 232 с.
8. Ассман, Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом, и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
9. Рубцов, Н. Н. Символ в искусстве и жизни / Н. Н. Рубцов. – М. : Наука, 1991. – 174 с.

РЕЗЮМЕ

На рубеже XX – XXI вв. наступил качественный перелом в понимании истории и национальной культуры. В статье рассматриваются особенности проявления темы исторической и культурной памяти в белорусском изобразительном искусстве, что выражается в образе города и архитектурного пространства.

SUMMARY

At the turn of XX – XXI centuries came qualitative change in the understanding of history and national culture. The article considers peculiarities of manifestation of the theme of historical and cultural memory in the Belarusian fine arts, which expressed in the image of the city and the architectural space.

Ивановская Д. А.

СОВРЕМЕННЫЕ ЭКСТЕРЬЕРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ БЕЛОРУССКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ: ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И УДАЧНЫЕ РЕШЕНИЯ

Белорусский национальный технический университет
(Поступила в редакцию 28.02.2014)

Произведения монументальной живописи украшают архитектурную среду, придают ей уникальность, вносят живые эмоции. Такие работы призваны обогащать пространство, нести положительное психологическое воздействие.

Монументальная живопись является одним из древнейших видов изобразительного искусства, её произведения украшали замки, дворцы, храмы. Они исполнялись как в интерьерах, так и в экстерьерах.

Экстерьерные произведения являются достоянием большого количества людей, в них ярче выражена связь с архитектурной средой города, микрорайона и даже страны. Они активнее влияют на ценности людей в отличие от интерьерных, где в большинстве случаев несут не духовную, познавательную, а релаксационную функцию.

В современном мире при обилии быстро меняющихся и наслаивающихся друг на друга стилей сложно создать произведение, гармонично связанное с городской средой. Несмотря на то, что вопросы синтеза достаточно глубоко изучались исследователями (работы Г. Степанова [1], Б. Курбанова [2], Е. Муриной [3], Н. Соловьёва [4] и др.), новые объекты, создаваемые в разных странах, не всегда учитывают дальнейшие последствия их суммированного воздействия на человека. Можно согласиться с О. Швидковским [5], который пишет, что в современном

городе нужна слаженная система искусств, подчинённая явно выраженной цели и конкретным задачам. Городская среда в целом и её отдельные элементы (микрорайоны и т. д.) должны создавать комфортную среду обитания людей. При введении новых элементов следует учитывать ранее созданную атмосферу и тактично вписываться в неё, желательно обогащая и изменяя её к лучшему.

В западных странах искусствоведы, художники и архитекторы раньше столкнулись с актуальной для сегодняшней Беларуси проблемой гармонизации городов в активно меняющейся среде. Интересен опыт художников США [6]. Монументальная живопись, распространившаяся там, а также во многих латиноамериканских странах, уже в 1970-х годах пыталась противостоять урбанизированному американскому окружению [7, с. 189 – 192]. Художники использовали приемы промышленной графики, поп-арта и рекламы, пытаясь гармонично войти в современную пластику города. Интересен подход американской группы «Site» [7, с. 66], представители которой полагают, что искусством постиндустриального общества должно стать так называемое «урбанистическое искусство», одновременно сочетающее художественные и коммуникативные функции, выполняя роль «информационного светофора»: уличного знака, афиши, рекламы и так далее.

Европейцы подходят к современным проблемам монументальной живописи более осторожно, избегая крайностей в увлечении поп-артом и «урбанистическим искусством» [8]. Для ряда стран характерно использование оптических эффектов в монументальных росписях [9]. На улицах Италии, Испании, Франции существует множество произведений, в которых видовые перспективы, элементы декора или весь фасад иллюзорно прописаны [10, с. 38 – 43]. Такая роспись получила название «тромплей» (Trompe -l'eil, с фр. – обман зрения). Её использование позволяет придать выразительность и масштаб безликой застройке, воссоздавать утраченные детали фасадов зданий, решить проблемы глухих торцов и другие.

При грамотном использовании средств этого вида живописи можно не только сформировать гармоничное и уникальное место жизнедеятельности, но и привлечь туристов. Наглядный пример – французский город Лион, в котором во 2-й половине XX в. осуществлена грандиозная программа росписи 150 фасадов города, отмеченная ЮНЕСКО.

Если кратко обратится к истории монументальной живописи в нашей стране, то принято считать что она началась с XI в. Хотя сегодня в Беларуси не так много работ, выполненных в экстерьере. Это связано в основном с климатическими (низкой температурой зимой, высокой влажностью) и историческими (многочисленными войнами) условиями.

Экстерьерные работы начали активно создаваться в советское время. Их идеология базировалась на плане монументальной пропаганды В. И. Ленина [11]. Период плодотворной работы художников начинается со 2-й половины 1950-х годов. Эти события тесно связаны с постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» от 4 ноября 1955 г., приведшим к возникновению в жилом и административном строительстве схожих сооружений без различия лицевого и тыльного фасадов. Монументальную живопись изначально причислили в разряд излишних украшательств, однако из-за

безликости новой архитектуры вынуждены были обратиться к этому средству декора.

К концу 1970-х – началу 1980-х годов произведения монументальной живописи уже планируются заранее на градостроительном уровне (одна из первых работ – мозаики А. Кищенко в микрорайоне «Восток», Минск, 1979 г.).

Но в 1990-х годах наметился отход от такого планирования. Усложняется экономическая и политическая ситуация в стране. Появляются и другие факторы, не способствующие развитию экстерьерных работ. Монументальная живопись перестаёт являться одним из немногих средств украшения (возникают новые средства выразительности зданий – различные отделочные материалы, печатные плакаты, входит в моду сплошное остекление, обогащается форма строений и др.).

Но уже с конца десятилетия художники работают более активно. Появляются произведения в возрождающихся зданиях православных храмов. Как правило, наружные стены церквей украшаются небольшими вставками, выполненными в технике мозаики или росписи (например, мозаики в экстерьере храма в честь «Минской иконы Божьей Матери» «Св. Георгий», «Иисус Христос», художник С. Бышнев. Минск, 2000 г.; мозаичные панно «Святой Иоанн воин» и «Святой Николай Чудотворец» на фасаде Свято-Николаевского храма в Бресте (рис. 1, 2), мастерские Свято-Елисаветинского монастыря, 2007 г. и др.).

Рис. 1.

Рис. 2.

Кроме того, белорусские художники работают над подобными объектами в России, Украине и других странах (мозаика в Свято-Веденской Оптиной пустыни в храме Преображения Господня, Российская Федерация 2007 г.; мозаичные вставки на стенах кафедрального собора А. Невского, Каменец-Подольский, Украина, 2008 г.; мозаика в часовне Св. Владимира, Йоханнесбург, ЮАР, 2013 г., все – мастерские Свято-Елисаветинского монастыря).

Работы белорусских художников можно видеть на наружных стенах частных жилых объектов: роспись в коттедже, посёлок Семково (художник М. Гулин, Минская область, 2005 г.), мозаика «Поры года» (рис. 3) (художник Д. Чубуков, Подмосковье, 2004 г.).

Рис. 3

В гражданских административных, общественных зданиях экстерьерные произведения используются редко, хотя есть масштабные объекты – рельеф Национальной библиотеки (гранит, резьба, арх. М. Виноградов, В. Крамаренко, художники В. Кривоблоцкий, А. Дранец, А. Лучинович, Минск, 2006 г.).

В современной Беларуси (при общей положительной тенденции появления всё большего количества экстерьерных работ) заметны проблемы несогласованности произведений с архитектурной средой. В основном это связано с отходом от чёткого градостроительного планирования и активной, динамично меняющейся наружной рекламы. Остро встаёт в Беларуси и вопрос сохранности произведений. Из экстерьерных работ, созданных относительно недавно, многое уже утрачено или продолжает разрушаться (мозаика на фасаде гостиницы «Турист», Минск, 1973 г.; роспись М. Короля, М. Сташулёнок «Детский сад», Минск, 2003 г. и др.)

Поэтому необходимо обратить внимание художников, архитекторов, заказчиков на возможные способы решения данных проблем.

Существуют удачные примеры сохранения экстерьерных произведений (росписи «Дом с жар-птицами» (рис. 4, 5) 2009 г., «Петергоф» (рис 6, 7), 2010 г., художники С. Слаук и А. Слаук, частные объекты, Минск). Архитектором (А. Бородин) и заказчиками было изначально, на уровне проекта, продумано, как защитить произведения, создав карнизные свесы.

Художники, ознакомившись с объектом, попытались учесть архитектуру и ландшафт, образно и конструктивно связать это с росписью [12]. Авторы продумали и легенду работы, чтобы роспись была более интересна заказчикам.

В первом объекте («Дом с жар-птицами») идея росписи продиктована архитектурой, уподобленной стилю «шале», характерному для провинциальных домов Франции и Швейцарии. Роспись задействует только главный фасад, так как с боковой части дома крыша, защищая вход, спускается практически до земли.

Рис. 4

Рис. 5

Сюжет росписи основан на народных сказочных мотивах, поскольку данный стиль связан с конструкцией простых домиков, служивших пристанищем для пастухов. Цветовая гамма выдержана в ограниченном колорите росписей и сграффито. Произведение посвящено легенде о жар-птицах, которые любят золотые яблоки. Дерево охраняют стражи – львы, не дающие жар-птицам похитить плоды. Фигуры птиц, размещённые на фронтоне, и их спускающиеся нарядные хвосты своим движением подчёркивают направление, заданное скатами крыши, а также размах далеко вынесенных карнизных свесов. В работе ииспользуется композиционный приём, основанный на симметрии. В центре изображённого дерева расположен герб, символизирующий счастье и благополучие проживающей в доме семьи.

Во второй росписи («Петергоф») применяется ассоциативный изобразительный ряд, связанный с Петергофом – исторической царской резиденцией. Для этого места отдыха характерны красочные ландшафты, павильоны, беседки, фонтаны, волны залива и деревья с шарообразными кронами. Данной темой художники вдохновились, изучая окружающую среду, организованную хозяевами дома и дизайнерами ландшафта. При анализе архитектурной ситуации было установлено, что в работе необходимо задействовать главный и прилегающий к нему боковой фасады дома, а также связывающий их угол здания. Конструктивная связь с архитектурой выдержана в композиционном строе росписи, где используется принцип акцентировки опорных узлов: входов, окон. С помощью изобразительных средств выделяется главный вход в дом. Его организует образ главного павильона с атлантами, включающий в единую композицию и фронтон второго этажа. Далее тема павильонов поддерживается в обрамлении оконных проёмов. На них ориентирован и масштабный строй росписи.

Рис. 6

Рис. 7

Таким образом, данные произведения органично связаны с окружающей средой, защищены от дождей и снега, имеют яркие сюжетные линии.

Подводя итоги, отметим появление в Беларуси всё большего количества экстерьерных монументальных произведений. При этом часто наблюдаются проблемы гармоничной связи работ с окружающей средой и их сохранности.

При отмеченных тенденциях возникают яркие и интересные произведения, грамотно связанные с архитектурой и ландшафтом, защищённые от негативного климатического воздействия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Степанов, Г. П. Взаимодействие искусств / Г. П. Степанов. – Л. : Художник РСФСР, 1973. – 182 с.
2. Курбанов, Б. О. К вопросу о взаимовлиянии в искусстве / Б. О. Курбанов // Изд. Академии наук Азербайджанской ССР. Сер. истории, философии и права. – 1973. – № 3. – С.124 – 132.
3. Мурина, Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств : очерки истории / Е. Б. Мурина. – М. : Искусство, 1982. – 192 с.
4. Соловьёв, Н. О структурной гармонии пластических искусств и архитектуры / Н. Соловьёв // Советское декоративное искусство, 76 / редкол. : К. И. Рождественский [и др.]. – М., 1978. – С. 108 – 128.
5. Швидковский, О. Искусство взаимодействия / О. Швидковский // Синтез искусств и архитектура общественных зданий : сб. ст. / ред. Ю. В. Малькова. – М., 1974. – Вып. 4. – С. 12.
6. Paulis, F. Supergraphica: an image for a chain of supermarkets / F. Paulis // Casabella. – 1973. – № 384. – P. 10 – 16.
7. Короткина, Е. Обзор зарубежной литературы по проблемам монументального искусства за 1973 – 1974 годы / Е. Короткина // Советское монументальное искусство, 74 / редкол. : Н. В. Воронов [и др.]. – М., 1976. – С. 189 – 192.
8. Menument aux morts a Vernon la Celle-Sur-Seine (Seine-et-Marne) // Archit. Francaise. – 1974. – № 365/366. – P. 10 – 15.
9. Dippe accuelle Vasarely // Archit. Francium. – 1973. – № 369/370. – P. 11 – 19.
10. Семёнова, Т. Обман зрения или мастерство художника? / Т. Семёнова, Д. Чижевский // Ландшафт. Архитектура. Дизайн. – 2005. – № 4 (11). – С. 38 – 43.
11. Ленин, В. И. О культуре и искусстве / В. И. Ленин. – М. : Искусство, 1956. – 572 с.
12. Интервью с художницей С. Слаук. – 23.01.2014

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена экстерьерным работам монументальной живописи современной Беларуси, в ней затрагиваются основные проблемы и удачные решённые произведения.

SUMMARY

The article is devoted to exterior works of monumental painting of modern Belarus, it analyses the main problems and successful solutions works.

Морозов В. Ф., Морозов Е. В.

АРХИТЕКТУРА ДВОРЦОВ КОРОЛЯ СТАНИСЛАВА АВГУСТА ПОНЯТОВСКОГО В ОКРЕСТНОСТЯХ ГРОДНО

Белостокский технический университет; Белорусский государственный университет

(Поступила в редакцию 20.02.2014)

В 1770-е годы в окрестностях Гродно развернулись работы по созданию дворцов короля Речи Посполитой Станислава Августа Понятовского. Их было задумано четыре: в Каролине, Станиславово, Августово и Понемуне, – что отвечало аббревиатуре короля Речи Посполитой и находилось в русле популярного в то время стремления при создании резиденций зашифровывать первые буквы имён владельцев в названиях парковых сооружений.

Не все постройки из задуманных были возведены и дошли до сегодняшнего времени. Так, дворец в Каролине известен лишь благодаря сохранившемуся проекту [12]. Дворец в Августово был разрушен во время Первой мировой войны, и о его облике свидетельствуют фотографии начала XX в. [4, с. 11 – 17]. В наше время сохранилось только две постройки – в Станиславово и Понемуне. Своему первоначальному облику в наибольшей степени соответствует дворец в Станиславово, однако он полностью утратил убранство интерьеров и получил надстройку второго этажа над боковыми частями здания. Дворец же в Понемуне практически полностью перестроен, и от его первоначальной постройки осталось лишь несколько стен.

Исследователи белорусской и польской архитектуры не обошли их вниманием. Был описан облик этих построек, в королевском собрании рисунков и чертежей, которое находится в рукописном отделе библиотеки Варшавского университета, выявлен проект дворца в Каролине, высказано предположение об авторстве этих дворцов [1, с. 30, 33, 40; 2, с. 334 – 336; 8, с. 68, 84, 85; 16, с. 216]. Однако четыре королевских дворца никогда не рассматривались как целостное архитектурно-художественное явление, единая строительная программа королевского строительства в Гродно и окрестностях, связанная с работами в Новом королевском замке в Гродно и Гродненскими королевскими мануфактурами. Не было также исследовано это строительство совместно с постройками короля в столице государства, Варшаве, в контексте широко проводимых работ по перестройке Королевского замка, создания новой резиденции короля в Лазенках, в контексте такого широкого и оригинального явления, которое называют классицизмом Станислава Августа.

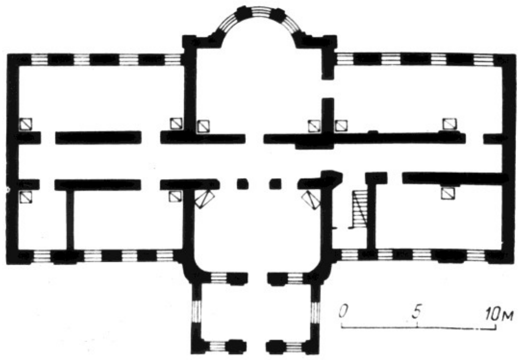
Сегодня благодаря накопленному материалу необходимо заполнить этот пробел. Такое рассмотрение позволит существенно дополнить картину меценатской деятельности короля Станислава Августа Понятовского, наиболее точно обрисовать то явление, которое называется стилем Станислава Августа и является одним из существенных достижений польской культуры. Кроме того, это поможет показать, как архитектурные замыслы, идущие из столицы Речи Посполитой, от короля и его окружения, соединялись с условиями строительства на белорусской земле, местными традициями и что из этого получалось.

Исследование выполнено в рамках научно-исследовательской программы сотрудничества с Белостокским техническим университетом по теме:

«Региональные традиции и их взаимные влияния в архитектуре и искусстве пограничья культур Польши и Беларуси – история и современность».

Архитектурный облик дворцов. В рамках возведения королевских дворцов близ Гродно было задумано четыре постройки. Все они имели небольшие размеры, однако отличались друг от друга. Две из них – дворцы в Станиславово и Августово – были близки к традиционным шляхетским усадебным домам. Дворец в Понемуне, расположенный на высоком берегу над Неманом, имел необычное Т-образное построение плана и видовую беседку на крыше. Дворец в Каролине был квадратным в плане и напоминал палладианскую виллу.

Наиболее сохранился до сегодняшнего дня дворец в Станиславово (рис. 1-3). Он был возведён в окрестностях Гродно, в восточном направлении от города, и к нему вела дорога, отходящая от улицы Вертелишки, главной улицы комплекса мануфактур на Городнице. Дворец построен по типично усадебной схеме и состоит из главного здания и двух одноэтажных флигелей с высокими крышами. Главное одноэтажное здание включало центральный двухэтажный ризалит, со стороны главного фасада – с пристроенной аркадой, несущей балкон, а с противоположной стороны – полукруглого очертания. Фасады главного здания имели раннеклассицистическую декорировку, включавшую плоские пилястры, окна удлинённых пропорций с простыми обрамлениями и расположенными над ними треугольными и лучковыми фронтонами и лепными гирляндами. На фронтоне паркового ризалита был выполнен герб короля с инициалами SAR (Stanislaus Augustus Rex), увенчанный короной. Внутреннее убранство дворца не сохранилось, однако известно, что на первом этаже имелся коридор с небольшими комнатами, а на втором этаже в центральной части размещался большой зал [4, с. 133]. За дворцом был устроен обширный пейзажный парк.



Дворец в Станиславово.

Рис. 1. Главный фасад. Фото автора

Рис. 2. План первого этажа (чертёж автора)

Дворец в Августово находился на противоположном от центра Гродно левом берегу Немана, в трёх километрах от города, и имел аналогичную дворцу в Станиславово объёмно-пространственную композицию (рис. 3). Со стороны подъезда к дворцу были возведены ворота в виде двух пилонов. Главное здание в средней части главного фасада украшал портик из четырёх пилястр с лучковым фронтоном, а со стороны парка – пятигранный ризалит. Фасады дворца имели раннеклассицистическую декорировку, однако на пилястрах здесь вместо капителей были выполнены скульптурные изображения черепов животных, что являлось

своеобразным напоминанием об изображённой на гербе Станислава Августа фигуре телёнка. Архитектурное построение фасадов дворца, несмотря на его небольшие размеры, выполнено в крупном масштабе и отличалось изяществом прорисовки деталей. От главного фасада к Неману вела прямая аллея, обсаженная тополями, а за дворцом размещался пейзажный парк с прудом. Дворцы в Станиславово и Августово отличались традиционным, характерным для сельского шляхетского дома объёмным построением, однако их фасады с раннеклассицистической декорировкой были выполнены с изяществом, присущим королевскому строительству.

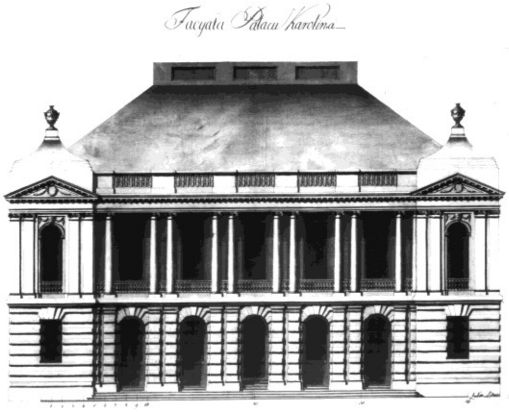
Рис. 3. Дворец в Августово. Главный фасад. Фото начала XX в.

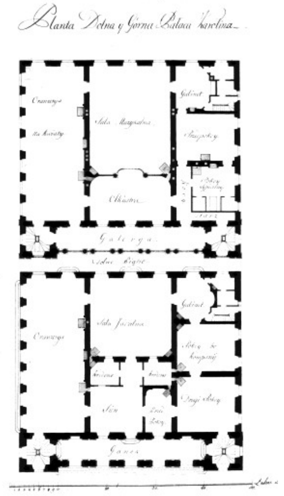
Достаточно необычным и резко отличающимся по внешнему облику от дворцов в Станиславово и Августово является дворец в Понемуне (рис. 4). Он находится около Гродно в юго-восточном направлении, близ дороги на Скидель, на высоком берегу Немана. Сегодня дворец сильно перестроен, и представление о его первоначальном облике можно получить из фотографий межвоенного периода и рисунков Н. Орды [4, с. 127, 128]. Здание имело Т-образный план, а торцы его коротких крыльев были украшены четырёхколонными портиками без антаблементов. В месте пересечения двух объёмов был устроен полукруглый выступ наподобие апсиды храма, а над ним – шестиколонная беседка с шатровой крышей, увенчанной шпилем. Из беседки открывался великолепный вид на окрестности и пойму реки. Здание имело невысокие крыши с несколько вздёрнутой вверх формой скатов, что напоминало постройки восточных стран – Китая, Индии, Турции. Такой же формы была крыша шатра. Это свидетельствует об использовании восточных традиций в архитектуре дворца. Здание было одноэтажным и отличалось большой высотой этажа.

Рис. 4. Дворец в Понемуне. Вид со стороны парка. Фото 1930-х годов.

Ещё один дворец для Станислава Августа предполагалось выстроить в Каролине, который находился на правом берегу реки Неман в непосредственной

близости от строящегося в Лососно комплекса мануфактур. Однако этот замысел осуществлён не был. Информацию об облике дворца можно почерпнуть лишь из сохранившегося до наших дней проекта (рис. 5, 6) [12].





Проект дворца в Каролине

Рис. 5. Главный фасад (БВУ КГ) Рис. 6. Планы этажей

Это было компактное, квадратное в плане здание с высокой крышей, выполненное в стилистике барочного классицизма, в «большом стиле» французской архитектуры времён Людовика XIV. Первый этаж, украшенный рустом, имел в средней части аркаду. На втором этаже устроена лоджия со сдвоенными колоннами дорического ордера. Характерной особенностью его планировки было наличие двух расположенных одно над другим обширных помещений, где помещались оранжерея для цветов и музыкальный салон.

Функциональное назначение дворцов. О функциональной принадлежности этих дворцов нет точных сведений. Указывалось, что они были построены для короля Станислава Августа, и лишь Р. Афтаназий, ссылаясь на воспоминания современников, писал, что дворцы в Станиславово и Августово предназначались для фавориток короля [4, с. 133]. Однако у нас после рассмотрения облика четырёх дворцов складывается представление о том, что все они отличаются, и это, безусловно, свидетельствует об их различном предназначении.

Дворцы в Станиславово и Августово близки друг другу и напоминают небольшой загородный дом для временного проживания короля. В декорировке фасадов включали символику, связанную с личностью Станислава Августа: его монограммы, элементы декора, напоминающие о гербе. Всё это свидетельствует о том, что они предназначались для кратковременного проживания короля во время его приездов в Гродно на сейм. Возможно, что здания могли также служить для временного проживания фавориток короля. Дворец в Понемуне благодаря размещению на высоком берегу Немана, необычной объёмной композиции, повторяющей турецкий павильон в Лазенках, возведённый в 1786 г., устроенной на его крыше видовой беседке мог использоваться и как охотничий замок, и как экзотический павильон для развлечений [15, с. 69 – 71]. Дворец же в Каролине, который предполагалось возвести в непосредственной близости от задуманного С. А. Понятовским нового комплекса мануфактур в Лососно (идея короля и графа А.

Тызенгауза), мог использоваться для отдыха во время посещения мануфактур, прослушивания музыки и наслаждения экзотическими цветами и растениями, которые здесь же и произрастали.

В этой связи следует напомнить, что в Гродно находился Новый королевский замок, где проводились сеймы Речи Посполитой и располагались апартаменты короля, в которых он размещался во время визитов. Именно накануне возведения загородных дворцов в окрестностях Гродно в 1768 г. сейм Речи Посполитой выделил значительные суммы на ремонт Нового замка, к началу правления Станислава Августа уже достаточно обветшавшего и требовавшего ремонтных работ для приспособления его к нуждам сеймов и устройства в нём покоев нового короля в новом вкусе [14, с. 330]. Эти работы были выполнены под руководством архитектора короля в Великом Княжестве Литовском Д. Сакко [14, с. 318]. И поэтому Новый замок мог трактоваться как официальный городской королевский дворец на территории Великого Княжества Литовского. А задуманные королем и графом А. Тызенгаузом дворцы в окрестностях Гродно, возможно, воспринимались как парковые павильоны при этом обновлённом дворце. В них С. А. Понятовский мог бы отдыхать во время своих приездов на сеймы, и в связи с этим они должны были иметь различное функциональное назначение.

Архитектор Джузеппе Сакко. Об авторстве королевских дворцов точного упоминания в документах того времени не найдено. Однако многие исследователи относят их создание к творчеству итальянского архитектора Д. Сакко. Основанием для этого послужил альбом эскизов зодчего, безвозвратно утраченный в годы Первой мировой войны, однако в 1910-е годы изученный В. Татаркевичем [16, с. 216]. Здесь среди сведений о проектах, выполненных Д. Сакко, имеется упоминание о дворце в Понемуне. Кроме того, в альбоме находились эскизы дворца И. Воловича в Святске, который во многом напоминает дворцы в Станиславово и Августово. То, что Д. Сакко выполнил проект королевского дворца в Понемуне, не известный В. Татаркевичу и обнаруженный позже в фондах короля Станислава Августа, вывезенных в Россию и после 1939 г. возвращенных в Варшаву; документальное подтверждение авторства Д. Сакко дворца в Святске, а также другие сведения – всё это является подтверждением того, что проекты королевских дворцов близ Гродно выполнил именно он.

Джузеппе Сакко (1735 – 1798) – итальянский архитектор родом из Вероны. О его архитектурном образовании сведений не имеется. Известно, что в 1767 – 1768 гг. он уже находился в Варшаве, где сотрудничал с королевским архитектором Я. Фонтаной при перестройке коллегиума св. Яна [5, с. 248]. В 1771 г. Д. Сакко был именован архитектором комиссии Скарба Великого Княжества Литовского и состоял в этой должности ещё в 1794 г. [11, с. 155]. Затем получил титул архитектора Его королевской милости в Гродно и Великом Княжестве Литовском, сменив на этом посту немецкого архитектора И. Г. Мозера [10, с. 266].

Деятельность Д. Сакко в Гродно началась в 1771 г., когда он выполнил некоторые работы в иезуитском костёле. В 1774 г. архитектор был уже занят работами для Гродненских королевских мануфактур: перерисовыванием планов мануфактур в Лососне и руководством отделкой супрапортов во дворце графа А. Тызенгауза на Городнице. Именно с этого времени Д. Сакко ввёл в архитектуру

Гродно и западных белорусских земель стилистику барочного классицизма в её профранцузской ориентации.

Д. Сакко постоянно проживал в Гродно и выполнял многие работы для короля, белорусских магнатов и шляхты, не порывая связей с Вильно и Варшавой. В 1775 г. он выполнил проект иллюминации в Варшаве в честь именин короля, в 1784 г. – не утверждённый королем проект перестройки ратуши в Вильно [7, с. 315]. Благодаря своему таланту Д. Сакко стал популярным среди титулованных заказчиков на белорусской земле. Он выполнил проект дворца в Щорсах для графа И. Хрептовича, катафалк для фарного костёла в Логойске, руководил строительной школой в Гродно. Д. Сакко являлся современником другого итальянского архитектора, К. Спампани, также работавшего на белорусской земле и создавшего здесь первые постройки в стилистике строгого классицизма.

Создание Д. Сакко проектов дворцов в Станиславово и Августово следует отнести к началу 1770-х годов. Именно тогда он начал работать для графа А. Тызенгауза и стал архитектором короля в Великом Княжестве Литовском. Кому же, как ни королевскому архитектору, следовало бы поручить создание королевских резиденций в окрестностях Гродно. Ведь аналогичная практика существовала и в Варшаве, где королевское строительство осуществлял архитектор короля Я. Фонтана, а после его смерти – Д. Мерлини. Выполнение зодчим проекта дворца в Каролине, возможно, также относится к началу 1770-х годов, так как он создан в несколько иной стилистике барочного классицизма, ориентированной уже не на французскую рокайльную архитектуру начала XVIII в., а на большой стиль французской архитектуры XVII в. Этот стиль использовался в 1766 – 1767 гг. королевским архитектором Я. Фонтана в проекте перестройки Королевского замка в Варшаве для нужд нового короля Станислава Августа, и его мог использовать или даже обязан был использовать коллега Я. Фонтаны Д. Сакко при создании королевской резиденции вблизи Гродно [13, рис. 9, 11]. К тому же проект дворца в Каролине компактной формой плана и его членениями близок традиции итальянского архитектора А. Палладио, и эта традиция не была чужда Д. Сакко, рождённому в Вероне, где творчество А. Палладио было весьма почитаемым.

Строительство дворца в Понемуне, вероятно, выполнено позже, в 1780-е годы, уже после краха мануфактурных затей графа А. Тызенгауза, так как экзотическая восточная турецкая стилистика в постройках короля в Лазенках была популярна именно в это время, а возведение Турецкого павильона в Лазенках, на который очень похож дворец в Понемуне, осуществлено в 1786 г. [15, с. 72]. Известно, что королевское строительство в Гродно не прекратилось с крахом мануфактурных затей графа А. Тызенгауза, а продолжалось позднее, вплоть до 1790-х годов в связи с проведением в Гродно сеймов Речи Посполитой [14, с. 318, 319].

Дворцы близ Гродно и королевское строительство в Варшаве. Создание дворцов в окрестностях Гродно, безусловно, связано с королевским строительством в Варшаве. С 1775 г. начинается новый этап в королевском строительстве: от замыслов возведения представительной загородной резиденции в Уяздовском замке король обращается к созданию камерной резиденции в Лазенках. Это было обусловлено невозможностью в тяжёлое для государства время, когда произошёл Первый раздел Речи Посполитой, осуществлять строительство грандиозной

королевской резиденции, а также влиянием идей сентиментализма и Просвещения. Во 2-й половине 1770-х годов воплощён первый этап перестройки здания лазенок князя Любомирского, приспособленного для проживания в нём короля, что не изменило, впрочем, внешнего вида постройки, и создания неподалёку сравнительно небольших парковых павильонов – охотничьего и «белого» дома.

В королевском строительстве в Лазенках в это время развивалась стилистика рокайльного классицизма во французском варианте, а появление строгого классицизма произошло позднее, начиная с 1784 г., когда по проекту Д. Мерлини создаётся южный фасад королевского дворца с украшенной колоннами лоджией [15, с. 40].

Стилистика королевского строительства близ Гродно соответствует художественной направленности строительства в Лазенках. В гродненском зодчестве развиваются два направления барочного классицизма: барочно-рокайльный классицизм, отразившийся в архитектуре дворцов в Станиславово и Августово, и обращение к большому стилю французской архитектуры XVII в. – эпохе Людовика XIV, проявившееся в архитектуре дворца в Каролине. Лишь облик дворца в Понемуне был иным. В нём прослеживаются экзотические ориенталистические мотивы. Эти стилистические тенденции дворца в Понемуне можно увидеть в строительстве в Лазенках. Там оно представлено возведенным несколько позднее, в 1786 г., «турецким» павильоном.

То, что королевское строительство в окрестностях Гродно соответствовало стилистике первой фазы королевского строительства в Лазенках, было неслучайным. В обоих случаях доминировали вкусы короля Станислава Августа, в своих художественных предпочтениях тогда ориентировавшегося на французскую архитектуру. В королевском строительстве в Гродно значительным оказалось влияние художественных предпочтений графа А. Тызенгауза, который также был тесно связан с художественными кругами Варшавы. Творчество же королевского архитектора, создателя дворцов близ Гродно Д. Сакко также было тесно связано со столицей Речи Посполитой. Именно там в 1760-е годы он начинал творческую деятельность, сотрудничая с архитектором короля Станислава Августа Я. Фонтаной. И в дальнейшем Д. Сакко не порывал связи со столицей, создавая для неё некоторые проекты и часто выезжая туда для размещения художественных заказов на оформление гродненских построек и закупки необходимых для этого материалов. Из Варшавы в Гродно, как известно, приезжали художники и декораторы для создания декоративного убранства королевских построек [6, с. 136].

Архитектурно-художественные особенности дворцов. Стилистика и композиционное построение зданий определялись и, вместе с тем, нивелировались художественными вкусами и предпочтениями главного заказчика – короля. Но всё же архитектурно-художественные особенности проявились, прежде всего, в объёмном построении дворцов в Станиславово и Августово. Характерной чертой их композиции было устройство двухэтажного центрального ризалита и одноэтажных боковых частей, имевших высокие скатные крыши. Хотя художественное оформление двухэтажных ризалитов было выполнено в русле французской архитектуры 1-й половины XVIII в., но их сочетание с одноэтажными боковыми частями представляет оригинальное решение.

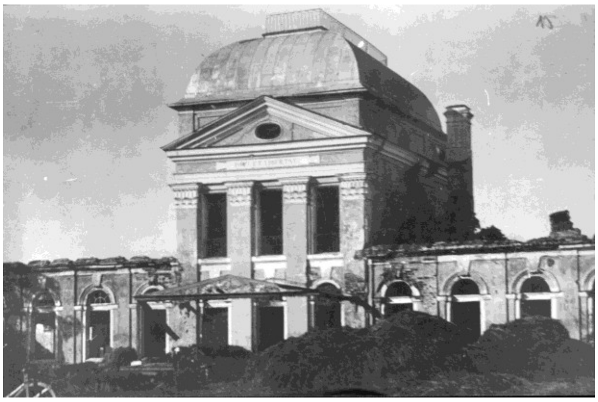
Характерной чертой объёмного построения традиционного сельского жилого дома шляхтича было сочетание повышенной двухэтажной средней части, зачастую отмеченное на главном фасаде классицистическим портиком, и одноэтажных крыльев с высокими скатными крышами [9, с. 143 – 175]. В архитектуре королевских дворцов в Станиславово и Августово такое сочетание имело место. Безусловно, следование облику традиционного шляхетского дома было осуществлено умышленно и целенаправленно, так как эти же тенденции находили подтверждение в королевском строительстве в Варшаве. Именно в это же время при создании проектов перестройки королевского замка в Варшаве в 1776 – 1779 гг. наблюдается тенденция соединения в архитектуре элементов, отражающих идею сильной королевской власти, с архитектурными деталями, выполненными с учётом местной народной традиции [13, с. 91]. Однако, как известно, в Варшаве эти проекты перестройки королевского замка не осуществились, а в провинциальном Гродно, вдали от взоров придворных, королевского двора, в архитектуре небольших загородных королевских дворцов данные идеи были реализованы. Столь любимая королем стилистика барочно-рокайльного классицизма с её профранцузской окраской здесь органично соединялась с традиционной объёмной композицией старошляхетского дома и в дальнейшем стала широко использоваться в строительстве белорусских магнатов и шляхты.

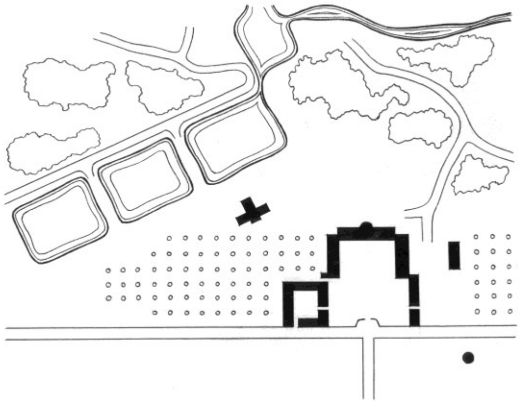
Влияние архитектуры дворцов на усадебное зодчество Беларуси. Королевское строительство в окрестностях Гродно способствовало распространению на белорусской земле стилистики барочного классицизма. Популярным стал облик дворца-виллы, представленный постройками в Станиславово и Августово, чрезвычайно близкий условиям и традициям строительства в усадьбах Беларуси. Практически копию этих построек воздвиг граф В. Тышкевич, женившийся на Терезе из королевского рода Понятовских, вблизи Свислочи, в своём имении Клепачи, переименованном в Синфани (по-гречески – новый дом), окружив его названными на французский манер фольварками [3, с. 381].

Благодаря работе по заказу короля Д. Сакко приобрёл популярность. Его стали приглашать близкие к Станиславу Августу просвещенные магнаты для создания собственных резиденций. Они были более крупными по размерам, нежели виллы короля, но в их архитектуре Д. Сакко зачастую использовал приёмы, применявшиеся в королевском строительстве.

В 1770 – 1776 гг. по проекту Д. Сакко был построен дворец канцлера Великого Княжества Литовского И. Хрептовича в Щорсах (рис. 7, 8). Он имел замкнутую композицию, напоминающую парижские дворцы аристократов. Со стороны подъезда большой открытый двор был ограждён изящным забором с воротами в духе французской архитектуры времён Людовика XV. В композиции главного корпуса использовано то же объёмное построение, что и во дворцах в Августово и Станиславово. Однако декорировка центрального ризалита была более классицистичной. Членения фасадов здесь сухи и прямолинейны, на центральном ризалите устроено подобие четырехколонного портика с треугольным фронтоном, выполненное в плоских архитектурных членениях. Архитектурное построение дворца в Щорсах было ориентировано уже не на постройки начала XVIII в., а на здания середины XVIII в., в частности, на известнейшее произведение архитектора

Ж. Габриэля – Военную школу в Париже. Однако в декорировке фасадов дворца в Щорсах ещё нет классицистических портиков, балюстрад, скрывающих скаты крыш. Убранство же интерьеров имело вполне классицистический характер.



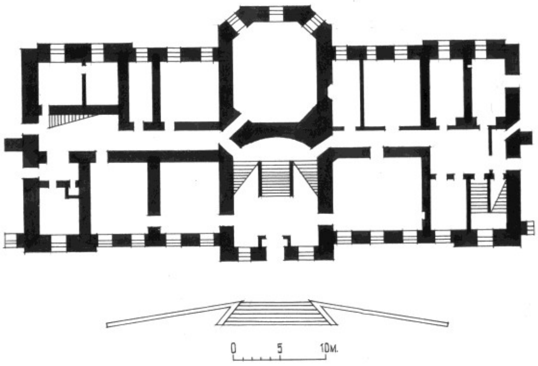


Дворец И. Хрептовича в Щорсах

Рис. 7. Фрагмент главного фасада. Фото 1930-х годов.

Рис. 8. Генплан. Чертёж автора

Дворец в Святске, возведённый Д. Сакко в конце 1770-х годов для гродненского маршалка И. Воловича, имеет традиционное объёмное построение с тремя плоскими ризалитами на фасаде и раннеклассицистической декорацией (рис. 9, 10). Главным её художественным достоинством является отделка интерьеров, украшенных росписью первого классициста среди живописцев на белорусской земле Ф. Смуглевича. Здесь использованы различные темы – от сентиментальных пейзажей до этрусских мотивов в стиле Адамов, вероятно, подсказанные художнику архитектором Д. Сакко, который во время создания росписей дворца (1778) знакомился с книгой братьев Адамов [8, с. 33].



Дворец И. Воловича в Святске

Рис. 9. Общий вид. Фото автора.

Рис. 10. План первого этажа главного корпуса. Чертёж автора

После вступления на трон Станислава Августа Понятовского в окрестностях Гродно, в местностях, названных в честь нового короля: Каролин, Станиславово, Августово и Понемунь, – развернулось строительство загородных королевских резиденций. Они были задуманы как парковые павильоны при обновляемом в то время Новом королевском замке в Гродно и предназначались для отдыха и развлечений короля во время его приездов на сейм. Создателем этих дворцов был находящийся на службе у графа А. Тызенгауза итальянский зодчий Д. Сакко. К 1780-м годам возведены дворцы в Станиславово, Августово и Понемуне. В постройках в Станиславово и

Августово использовалась общая композиция традиционного жилого дома, выполненного с большим изяществом в стилистике барочно-рокайльного классицизма. Облик этих королевских дворцов повлиял на дворцово-усадебное строительство белорусских просвещённых магнатов и шляхты не только от использования отдельных деталей и элементов (дворцы в Святске и Щорсах), но и вплоть до полного повторения их облика во дворце графа В. Тышкевича в имении Клепачи близ Свислочи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кулагин, А. Н. Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии : вторая половина XVIII – начало XIX в. / А. Н. Кулагин. – Минск: Наука и техника, 1981. – 134 с.
2. Морозов, В. Ф. Гражданская и монументальная архитектура Беларуси. Классицизм / В. Ф. Морозов // Архітэктура Беларусі : нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце : у 4 т. / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2007. – Т. 3, кн. 1. – С. 170 – 451.
3. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. Część 1. Wielkie Księstwo Litewskie : w 4 t. / R. Aftanazy. – Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1991 – 1993. – T. 2. Województwa brzesko-litewskie, nowogródzkie. – 1992. – 474 s.
4. Aftanazy, R. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej: Część 1. Wielkie Księstwo Litewskie : w 4 t. / R. Aftanazy. – Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1991 – 1993. – T. 3. Województwa trockie, księstwo Zmudzkie, Inflanty Polskie, księstwo Kurlandzkie. – 1992. – 412 s.
5. Bartczakowa, A. Jakub Fontana architekt warszawski XVIII wieku / A. Bartczakowa. – Warszawa : PWN, 1970. – 353 s.
6. Dąbrowski, S. Artyści na dworze Antoniego Tyzenhauza (przyczynki archiwalne) / S. Dąbrowski // Biuletyń naukowy wydawany przez Zakład architektury Polskiej i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej. – 1932. – № 2. – S. 134 – 140.
7. Drema, W. Vilniaus Sv. Onos baznycia ; Vilniaus katedros rekonstrukcija 1782 – 1801 metais / W. Drema. – Vilnius : Mokslas, 1991. – 319 p.
8. Jaroszewski, T.S. Architektura doby Oświecenia w Polsce : nurty i odmiany / T. S. Jaroszewski. – Wrocław : Wydawnictwo PAN, 1971. – 342 s.
9. Kajzer, L. Dwory w polsce od średniowiecza do współczesności / L. Kajzer. – Warszawa : DIG, 2010. – 368 s.
10. Loza, S. Architekci i budowniczowie w Polsce / S. Loza. – Warszawa: Budownictwo i architektura, 1954. – 424 s.
11. Morozow, W. Cechi klasycyzmu w planach posiadłości królewskich ekonomii grodzieńskiej końca XVIII wieku / W. Morozow // Klasycyzm i klasycyzmy : materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztyki. – Warszawa, 1994. – S. 145 – 158.
12. Projekt pałacyka w Karolinie // Библиотека Варшавского университета. Кабинет гравюр (БВУ КГ). – Фонд Королевского собрания. – Оп. 187. – Д. 169, 170.
13. Rottermund, A. Zamek Warszawski w epoce Oświecenia. Rezydencja monarsza : funkcje i treści / A. Rottermund. – Warszawa : Zamek Królewski, 1989. – 208 s.
14. Szymański, S. Pałac królewski w Grodnie / S. Szymański // Rocznik Białostocki. – 1965. – T. VI. – S. 297–333.
15. Tatarkiewicz, W. Łazienki Warszawskie / W. Tatarkiewicz. – Warszawa : Arkady, 1972. – 286 s.
16. Tatarkiewicz, W. O sztuce Polskiej XVII i XVIII wieku : architektura i rzeźba / W. Tatarkiewicz. – Warszawa: PWN, 1966. – 538 s.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена архитектура дворцов короля Станислава Августа Понятовского, возведённых в 1770 – 1780-е годы в окрестностях Гродно в Каролине, Станиславово, Августово и Понемуне. Показано её влияние на строительство дворцов просвещенных магнатов Беларуси конца XVIII века.

SUMMARY

The article is about the architecture of the Stanislaw Poniatowsky's palaces erected in Karolina, Stanislavovo, Ponemune, near Grodno, in 1770 – 1780th. It is revealed this architecture influence on the palaces construction of the educated magnates in the end of XVIII c.

Налівайка Л. Д., Шунейка Я. Ф.

ТВОРЧАЯ ДЗЕЙНАСЦЬ СУПОЛКІ «ПРАМЕНЬ» (1928 – 1932): ДА 115-ГОДДЗЯ А. АХОЛА-ВАЛО

Музей сучаснага выяўленчага мастацтва

(Паступіў у рэдакцыю 17.03.2014)

У 1920-я гады ідэі пераганялі час. Усё, што здолелі напісаць паэты, уявіць вучоныя, канцэптуалісты і намаляваць мастакі-наватары, стала перспектывай развіцця нашага гармадства. Тое, што мастацтва 1920-х гадоў было на доўгі час схавана ў розных спецфондах, яшчэ не азначае, што згубілася перспектыва яго вывучэння.

Адным з такіх творцаў, хто актыўна займаўся развіццём беларускай графікі, быў фін па паходжанні мастак А. Ахола-Вало (1900 – 1997). Ён працаваў у індывідуальным творчым стылі, блізкім да экспрэсіянізму з адметнай рэалістычна-дакументальнай выразнасцю. У дзяцінстве бацька вазіў будучага мастака да Ільі Рэпіна. У час рэвалюцыі А. Ахола чырвонаармейцам прымаў удзел у паходзе Першай коннай арміі на Варшаву. Дзякуючы гэтай падзеі засталіся малюнкі дарог Пецергоф – Віцебск – Гродна – Беласток, якія захоўваюцца у музеі мастака ў горадзе Хяменлінна (Фінляндыя). Эвакапунктам А. Ахола быў дастаўлены ў Віцебск, дзе працаваў у мясцовых школах, клубах, вучыўся ў Ю. Пэна, С. Юдовіна, слухаў лекцыі К. Малевіча, В. Ермалаевай аб праграме УНОВІСА (сцвярджальнікі новага рэвалюцыйнага мастацтва). Наведваў дом І. Рэпіна ў Здраўнёва, маляваў берагі Дзвіны і свой графічны твор на гэтую тэму падараваў музею.

Віцебскі перыяд жыцця і творчасці мастака ўключаў 1920 – 1923 гг., калі горад набываў рысы своеасаблівай мастацкай сталіцы. Па загаду мясцовых улад А. Ахола быў уключаны ў спіс мастакоў па афармленні свята 3-й гадавіны Кастрычніка. Ужо там мы сустракаем прозвішча «А. Н. Вало» (з фінскага – «прамень»). Менавіта ў Віцебску мастак ствараў першыя графічныя сімвалы-малюнкі для сваёй праграмы па ўдасканаленні чалавека, што стала вядома пад назвай «Эвахамалогія». У яе аснове – вылічэнне асабістага «індэкса» жыцця па трох напрамках: веды, дзейнасць, перадача вопыту. Філасофскія пошукі маладога вучонага – гэта толькі частка той значнай патэнцыяльнай навуковай і творчай энергіі, якая была накіравана на перабудову чалавека. Падобных праграм і праектаў існавала ў той час дастаткова. Да іх адносяцца распрацоўкі К. Малевіча ў галіне выяўленчага мастацтва (супрэматызм – вышэйшая стадыя), мастака А. Татліна ў канструктывізме, А. Леанідава ў архітэктуры і іншых.

А. Ахола-Вало вучыўся і ў Адэскім мастацкім вучылішчы, на той час вельмі папулярным па сваіх адукацыйных праграмах, у 1924 г. прымаў удзел у масавых сцэнах фільма С. Эйзенштэйна «Браненосец Пацёмкін». У гэты час мастак знаёміцца з праграмай ЛЕФА (1922 – 1929), арыентаванай на сацыяльна-дзейнае,

«жыццесцвярджальнае» мастацтва, максімальна набліжанае да рацыянальна арганізаванай духоўнай «вытворчасці».

Але сапраўдным месцам самавызначэння А. Ахола-Вало стаў Мінск 1920-х гадоў. Мастак з'яўляўся адным з заснавальнікаў Усебеларускага таварыства бібліяфілаў (1926 – 1929), у задачы якога ўваходзіў навуковы збор і вывучэнне кніжных знакаў, абуджэнне зацікаўленасці сярод мас (старшыня М. Касяровіч). У 1928 г. А. Ахола-Вало ўзначаліў суполку мастакоў – сяброў прафсаюза работнікаў мастацтва, асветы і друку пад назвай «Прамень», куды ўвайшлі П. Гуткоўскі, Г. Змудзінскі, А. Марыкс, А. Аладава, І. Розанаў, Ф. Выхадцаў, В. Ціхановіч, В. Мурашоў і іншыя. У задачы суполкі ўваходзіла стварэнне новага тэхніка-прагрэсіўнага поля жыццёвай дзейнасці, калі хутка будуць адкінуты заганы старога жыцця і пачнецца новае. Сябры таварыства афармлялі кніжную графіку, удзельнічалі на рэспубліканскіх і міжнародных выстаўках (Сусветная выстаўка кнігі – А. Ахола-Вало, П. Гуткоўскі, Г. Змудзінскі, Лейпцыг, 1927 г.), малявалі кожны дзень для розных выданняў, арганізацый і на ўласную патрэбу, пра што сведчаць экслібрысы для кніг вядомых дзеячаў культуры і мастацтва (А. Ахола-Вало – для З. Бядулі; П. Гуткоўскі – для М. Касяровіча і М. Шчакаціхіна; Г. Змудзінскі – для І.Цвікевіча). Усё працавала на ідэю абсалютызацыі вытворча-пераўтваральных і арганізацыйна-ідэалагічных функцый мастацтва новай краіны ў вольным свеце. П. Гуткоўскі з'яўляўся мастаком часопіса «Маладняк», Я. Розанаў – газеты «Рабочий», А. Марыкс – Беларускага дзяржаўнага тэатра, мастацтвазнаўца А. Аладава («Аглядач») пісала артыкулы для газет.

Сам А. Ахола-Вало працаваў афарміцелем больш чым трыццаці выданняў газет і часопісаў, кніг беларускіх пісьменнікаў. У спісе яго вокладак – «Малады араты», «Беларусі піонэр», «Беларуская работніца і сялянка», «Трыбуна мастацтва», «Звезда», «ОРКА», «МЛОТ», «Чырвоная змена», «Батрак», «Плуг», «Вёска», «Паляўнічы Беларусі», «Красный пролетарий», «Красный крест», «Сельский строитель», «Іскры Ільіча», «Чырвоная Беларусь». Яны характарызуюцца лаканізмам і кантраснай гучнасцю колеру, удалым спалучэннем тэксту і малюнка. Такімі выглядаюць і вокладкі твораў беларускай літаратуры: «Новая зямля» Я. Коласа (2-е выданне), «Хвоі гавораць» К. Чорнага, «Плынь» М. Грамыкі, «Угрунь» А. Александровіча, «Табе» А. Вольнага, «Ветры буйныя» П. Труса, «Таемны пакет» У. Валодзіна. Смелыя рашэнні кампазіцый прадстаўлены на вокладках брашур «Прасторы», «Эскадрылля сусветнай камуны», «Чырвоная сялянская вечарына», «Да дня вызвалення Беларусі ад белапалякаў», «На досугу калгасніка», «Праз 5 год». Па заказу Інбелкульта была выканана вокладка гістарычных «Дакументаў 1863 года» (1927). Мастак успамінаў: «У гэты перыяд канчаткова сфарміраваліся мае думкі аб тым, што чалавецтва можа пазбавіцца няправільнага ладу жыцця і шкодных абавязкаў, што ідуць ад крынічнага варварства і сляпога матэрыялізму. Я пераканаўся, што трэба стварыць адказную навуку пра якасць чалавека, ад якой на самой справе "воспрянет род людской"». У творчасці А. Ахола-Вало адлюстраваліся і футуралагічныя погляды, што асабліва адчуваецца ў графіцы плаката «Кастрычнік у космасе». У 1963 г. мастак падарыў гравюру першаму касманаўту Юрыю Гагарыну, калі той быў у Швецыі. У вокладцы кнігі М. Дуброўскага «Кітай» адлюстраваны настрой аўтара, які блізка да сэрца ўспрымаў барацьбу кітайскага

народа за дэмакратыю. Кампазіцыя «Танец» прысвячалася станаўленню беларускага балета, дзеля ажыццяўлення задумы мастаку пазіравалі Гаеў і Жданава. Работа – сапраўдны гімн хараству, працы і чалавеку. Гравюры «З дажынак», «Ранішняя гімнастыка», «Да святла» – гэта агітацыя за новае культурнае жыццё, калі ўзнікла неабходнасць мяняць свае адосіны да побыту, працы, адпачынку.

У творчасці А. Ахола-Вало прысутнічалі партрэты многіх дзеячаў палітыкі і культуры: Н. Крупскай, А. Корка, І. Уншліхта, В. Кнорына. Для беларускага Дзяржкіно ў 1929 г. выканаў малюнкі для двух дакументальных фільмаў. Ніколі не паўтараючыся і звяртаючыся да тэм, сюжэтаў, падказаных асабістымі ўражаннямі і думкамі, А. Ахола-Вало стварыў адметны стыль 1920-х гадоў, дзе падзеі сучаснага бачацца ўзбуйненымі, значнымі, прагрэсіўнымі. Па праграме «Вытворчае мастацтва» майстар выканаў праекты афармлення Мінска да 10-годдзя Кастрычніка, павільёна «МОПР» для Першай беларускай сельскагаспадарчай выстаўкі 1930 г. Здавалася, што ён становіцца героем будаўніцтва новага жыцця, але ў свой час быў папярэджаны аб хуткіх рэпрэсіях і з’ехаў у Маскву.

З 1931 па 1932 гады выконваў сацыяльныя заказы па стварэнні праектаў новых дзіцячых устаноў у Інстытуце маці і дзіця. Там пазнаёміўся з Н. Крупскай, якая дала яму станоўчую характарыстыку, канструктывістам У. Татліным. З Савецкага Саюза пераехаў у Фінляндыю, пасля – у Швецыю, зноў у Фінляндыю, дзе не толькі працягваў творчую працу, але і развіваў новыя канцэпцыі «эвахамалогіі». У прыватнасці, у 1986 г. з’явіўся праект «Востраў ЭЛПО», дзе была прапанавана ідэя выхавання «масавага» савецкага чалавека – працоўнага з дзяцінства, але ў яго выхаванні не прадугледжваўся ўдзел бацькоў. У час «перабудовы» А. Ахола-Вало вырашыў зноў наведаць Беларусь.

Выступаючы ў 1995 г. на Першым кангрэсе беларусаў свету, куды Аляксандра Пятровіча запрасіў прэзідэнт Грамадскага аб’яднання «Міжнародная асацыяцыя беларусістаў» Адам Мальдзіс, ён адзначыў асноўныя пункты сваіх філасофскіх вызначэнняў: «Улік часу – гэта фундамент для кожнай свядомай дзейнасці. Дзеля паскарэння гэтага працэсу неабходна адмовіцца ад усяго непатрэбнага. Трэба зрабіць так, каб быў створаны інстытут педыятрычнай псіхалогіі, дзе пачнуць рыхтаваць спецыялістаў рацыянальнай педагогікі, якія аб’яднаюць комплекс ведаў або ўсяго, з чаго павінен складацца аб’ём сродкаў аздараўлення жыццядзейнасці. У людзей павінна быць правільна выпрацавана пачуццё адказнасці». Акрамя таго, у час наведвання Беларусі Аляксандр Пятровіч выступаў перад студэнтамі мастацка-графічнага факультэта Віцебскага ўніверсітэта, у музеі, дзе з захапленнем расказваў сваю біяграфію, падкрэсліваючы вялікае знчэнне горада ў фарміраванні яго прагрэсіўнага светапогляду. А перад выхаванцамі Інстытута мастацтваў у Мінску некалькі гадзін тлумачыў сваё разуменне сучаснага мастацтва, працягваў разважанні перад студэнтамі Універсітэта культуры, Беларускага нацыянальнага тэхнічнага ўніверсітэта, чытачамі дзіцячай бібліятэкі ў Шабанах.

Арганізацыйны і творчы вопыт «Праменя», да ўзнікнення якога, як адзначалася, меў дачыненне і А. Ахола-Вало, адыгрываў вялікую ролю для творчых і мастацкіх ініцыятыў. Творчасць мастака і яго аднадумцаў знайшла тэарэтычнае асэнсаванне ў шматтомных выданнях «Гісторыя беларускага мастацтва» (1991), «Беларуская энцыклапедыя літаратуры і мастацтва» (1996); альбомах «Беларускае

мастацтва XX стагоддзя» (2003), «Скарбы» (2004), «Мастацтва 1920 – 1950-х гадоў» (2006); працах «Мастацтва кнігі Беларусі XX стагоддзя» (2007), «Культура Беларусі» (2010). Да 110-годдзя А. Ахола-Вало – мастака ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь адбылася мастацкая выстаўка твораў арганізатара суполкі «Прамень» і яго сяброў П. Гуткоўскага, Г. Змудзінскага, А. Марыкса, В. Ціхановіча. Таварыства па захаванні мастацкай і навуковай спадчыны А. Ахола-Вало ў Фінляндыі імкнецца пазнаёміць грамадства з яго мастацкімі і навуковымі дасягненнямі. Гістарычныя дзённікі 1920 – 1930-х гадоў, гуманітарныя праекты па ўдасканаленні чалавека, дзейнасць суполкі «Прамень» з яе праграмай стварэння новай эстэтыкі, спроба засваення традыцый беларускага народнага мастацтва ў творах кніжнай графікі – усё гэта складае частку творчай біяграфіі А. Ахола-Вало, яскравага сімвала высокіх пачуццяў і творчых азарэнняў мастацкага жыцця Беларусі таго часу.

У выданні, што мяркуецца прысвяціць дзейнасці А. Ахола-Вало і аб'яднання «Прамень», плануецца даць творчыя характарыстыкі іншых удзельнікаў. Так, Павел Гуткоўскі (1893 – 1963) нарадзіўся недалёка ад Мінска, у вёсцы Забела Слуцкага раёна, вучыўся ў іканапіснай майстэрні П. Курбатава ў Мінску, Варшаўскай мастацкай школе. Калі служыў у Чырвонай арміі ў Петраградзе, наведваў майстэрню графіка М. Дабужынскага. Брат Мікалай – навуковы сакратар Інбелкульта – дапамагаў вырашаць творчыя задумы, і менавіта з яго дапамогай суполка «Прамень» была зарэгістравана ў Наркамасвеце і склала неабходны статут. П. Гуткоўскі – мастак «Маладняка», як і ўсе маладыя мастакі, з захапленнем ўдзельнічаў у пачынаннях часопіса: камандзіроўкі, экспедыцыі, замалёўкі. «Маладнякоўскае» набывала сілу і размах, як ўсё новае і маладое, узнёслае і рамантычнае. А галоўнае – мастакі знаходзілі сімвалы, якія давалі яскравае ўяўленне пра новыя грамадскія з'явы індустрыялізацыі і калектывізацыі. І такі напрамак, як канструктывізм з яго магчымасцямі з'яднаць у адну плоскасць маторы, самалёты, промні і чалавечыя постаці, дапамог увасабляць гэтыя ідэі. Мастак спрабаваў злучыць ідэі класіцызму з супрэматычнымі формамі. Яго атлеты, асілкі будуюць новую цывілізацыю без эксплуатацыі і прыніжэння чалавека. Арнаменты на вокладках, застаўках, экслібрысах як своеасаблівая кодавая сістэма дазваляюць новай культуры развівацца ў самастойным і незалежным выглядзе. Нават птушкі ўтвараюць сімвалічную лесвіцу ў неба. П. Гуткоўскі спалучаў фігуратыўныя і абстрактныя падыходы з фармальнай кампазіцыяй. Напрыклад, Ф. Скарына намаляваны ім на фоне белага ромба. Мастак пакінуў значную спадчыну, афармляў вокладакі «Маладога аратага», часопісаў «Заря Запада», «Зоркі», першага выдання паэмы «Новая зямля» (1923).

Фёдар Выхадцаў (1902 – 1941) нарадзіўся ў горадзе Сандаміры (Польшча), скончыў кадэцкі корпус, працягваў навучанне ў Маскве. У сваёй творчасці быў не індыфірэнтным назіральнікам новых палітычных, грамадскіх і культурных працэсаў, а імкнуўся зрабіць смех баявой зброяй, раскрываючы паводзіны людзей праз міміку і пантаміму.

Аскар Марыкс (1890 – 1976) служыў у палітаддзеле Заходняга фронту ў Смаленску. Нарадзіўся ў Львове, вучыўся ў мастацкіх школах Прагі, Варшавы, Вены, Львова. Фальклорна-этнаграфічныя матывы складаюць галоўную частку мастацкай спадчыны А. Марыкса. Ён стваральнік вобразаў Машэкі, К. Каліноўскага,

афармляў першыя пастаноўкі класікаў беларускай літаратуры Я. Купалы, Е. Міровіча.

Генадзь Змудзінскі (1897 – 1937), нарадзіўся ў горадзе Ніжнеудзінску, вучыўся ў Пецярбургскай акадэміі мастацтваў, служыў у царскай арміі, потым – у Чырвонай. З 1921 г. жыў у Мінску, супрацоўнічаў з газетай «Звязда», з'яўляецца аўтарам маркі Беларускага дзяржаўнага выдавецтва, эскіза ордэна Працоўнага Чырвонага сцяга БССР і граматы да яго (1924). Аформіў каля 50 вокладак кніг, сярод якіх «Досвіткі» і «Ціхія песні» М. Гарэцкага, «Як у нас вайна была» А. Няверава, «Маленькі балагол» Я. Віра, «Людзі-суседзі» К. Крапівы, «Крокі» М. Лужаніна, «Салавей» З. Бядулі, «Палескія рабінзоны» Я. Маўра, «У глыбі Палесся» Я. Коласа, «Медзі дождж» А. Куляшова і іншыя. У 1950 г. быў выдадзены каталог твораў Васіля Мурашова, дзе пазначана 11 кніг, аформленых Г. Змудзінскім: «Адшчапенец» Я. Коласа, «Брыгада здагадлівых» У. Курачкіна, «Выбраныя вершы і паэмы» А. Куляшова, «Паэмы» А. Бялевіча, «Зары насустрач» І. Гурскага, «Таварыш Сярго» В. Смірнова, «Рыбакова хата» Я. Коласа, «Выбраныя творы» А. Куляшова і П. Броўкі, «Сталін. Паэма» Г. Леанідава.

Такім чынам, суполка «Прамень» адыграла ў беларускім мастацтве важную мадэрнізатарскую ролю. Ідэі пераўтварэння свету давалі запал, якога адным, як Алексантэры Ахола, хапіла на доўгія гады, а другія, напрыклад, Генадзь Змудзінскі загінулі ў 1930-я гады.

У новым грамадстве 1920-х гадоў, якое яшчэ канчаткова не сцвердзіла сваіх сацыяльных перспектыў, дзейнасць падобных творчых аб'яднанняў пракладала вобразную дарогу да самастойнай цывілізаванай будучыні, дзе чалавек будзе адчуваць сябе гаспадаром не толькі роднай зямлі, але і неабмяжаванай касмічнай прасторы.

РЕЗЮМЕ

Сообщество «Луч» было создано в Минске в 1928 г. В его состав вошли А. Ахола-Вало (организатор), П. Гутковский, Г. Змудинский, Я. Разанов, А. Марикс, Ф. Выходцев, А. Аладова, В. Мурашов и другие. Задачи объединения – активная деятельность в направлении производственных задач времени. Авангардное направление включало поиски новых тем, средств в изобразительном искусстве, где книжная, журнальная и газетная графика стала основой в пропаганде нового образа жизни.

SUMMARY

The community «Ray» was founded in Minsk in 1928. It consists A. Ahola Valo (organizer), P. Gutkovsky, G. Zmudinsky, Y. Razanov, A. Mariks, F. Vykhodtsev, A. Aladova, V. Murashov etc. Tasks of association – active work in the direction of production time tasks. Vanguard division consisted of the search for new topics, funds in the visual arts, where the book, magazine and newspaper graphics become major in promoting a new lifestyle.

Пікулік А. М.

БЕЛАРУСКАЯ КНІЖНАЯ ІЛЮСТРАЦЫЯ НА МІЖНАРОДНАЙ АРЭНЕ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 27.02.2014)

Сярод найбольш цікавых і эстэтычна значных з’яў нацыянальнага выяўленчага мастацтва XX ст., безумоўна, трэба адзначыць беларускую кніжную ілюстрацыю. Мастацтва кнігі Беларусі, уступіўшы ў сучасны перыяд свайго развіцця яшчэ ў 1960-я гады, хутка ператварылася ў адзін з вядучых відаў мастацкай творчасці рэспублікі, сфарміравала ўласную мастацкую школу, выпрацавала адметную вобразнасць і непаўторную мастацка-пластычную мову, што дазволіла паставіць беларускую кніжную (перш за ўсё дзіцячую) ілюстрацыю тых часоў побач з расійскай, украінскай, прыбалтыйскай. Нацыянальная адметнасць беларускага мастацтва кнігі была асабліва відавочнай у так званай «фальклорнай дзіцячай ілюстрацыі». Зварот да жыватворных крыніц народнай творчасці выступіў у мастацтве нацыянальных рэспублік 1960 – 1970-х гадоў своеасаблівай свядомай ці падсвядомай рэакцыяй на доўгія гады занядбання гэтай спадчыны, татальную ўніфікацыю ўсіх бакоў жыцця, моцны ідэалагічны ціск прынцыпаў сацыялістычнага рэалізму.

Творчымі намаганнямі многіх беларускіх мастакоў-ілюстратараў 1960 – 1970-х гадоў (Г. і Н. Паплаўскіх, А. Лось, Г. Якубені, Я. Куліка, П. Драчова, А. Шэверова, У. Басалыгі, М. Басалыгі, А. Кашкурэвіча, Ю. Зайцава, Ю. Селіверстава, В. Пашчасцева, С. Волкава і інш.) айчынная кніжная ілюстрацыя гучна заявіла пра сябе на ўсесаюзных і рэспубліканскіх выстаўках-конкурсах «Мастацтва кнігі». З пачатку 1960-х гадоў савецкія мастакі прымалі ўдзел у выстаўках графікі і кніжнага мастацтва ў Лейпцыгу (ГДР), куды звычайна ўключаліся творы з Савецкага Саюза, здзейсненыя ў розных (у тым ліку нацыянальных) выдавецтвах. У гісторыю кніжнага мастацтва краіны ўвайшоў 1965 год, калі быў аб’яўлены міжнародны конкурс на лепшае афармленне п’ес і санетаў У. Шэкспіра, прымеркаваны да чарговага Лейпцыгскага вернісажу. Сярод удзельнікаў прысутнічалі не толькі вядомыя расійскія мастакі кнігі (А. Ганчароў, Б. Дзехцяроў, С. Цэлінгатэр, С. Пажарскі, В. Піваварaў і інш.), але і прадстаўнік беларускай школы ілюстрацыі Б. Забораў [1, с. 44 – 45].

А 1969 год стаў увогуле вызначальным: беларуская кніга ўпершыню атрымала высокае міжнароднае прызнанне. На тым жа конкурсе ў Лейпцыгу паэма Я. Коласа «Новая зямля» з ілюстрацыямі Г. Паплаўскага была ўзнагароджана ганаровым дыпломам «Прыгажэйшая кніга свету». Творчы лёс мастака, як вядома, склаўся ўдала: ён па праву атрымаў яшчэ дзясяткі ганаровых дыпломаў, але той, 1969 года, заўсёды называе сярод самых для яго дарагіх, знакавых. Сапраўды, у ілюстрацыях да коласаўскага твору малады па ўзросце, але ўжо сталы па творчай манеры ілюстратар не толькі здолеў зрабіць крок наперад у асабістай творчасці, але і ўвогуле змяніў у нечым сучаснае яму кніжнае мастацтва Беларусі. Г. Паплаўскі ўпершыню праілюстраваў класічны твор вытанчанымі афортамі, само з’яўленне якіх у кнізе патрабуе не толькі дасканалага прафесіяналізму і высокай графічнай культуры

мастака, але і дасканалай выдавецкай базы, бо афорт цяжка адпаведна ўзнавіць паліграфічнымі сродкамі, але ў дадзеным выпадку гэта ў цэлым атрымалася.

Мастак здзівіў гледачоў нечаканым вобразным вырашэннем твораў: прызнаны майстар «суровага стылю», стрыманых і гераічных інтанацый, Г. Паплаўскі тут дэманструе іншы, лірычны бок свайго таленту. Яго творы не пазбаўлены апавядальнасці, яны настолькі шматгранныя і дакладныя ў гістарычных, этнаграфічных і псіхалагічных дэталях, што следам за паэмай песняра сапраўды могут прэтэндаваць на назву «энцыклапедыя беларускага сялянскага жыцця».

Важным дасягненнем Г. Паплаўскага стала тое, што ў гэтым творы ён здолеў цалкам увасобіць адну з асноўных тэндэнцый кніжнага мастацтва свайго часу: стварыў сапраўдную «рэжысёрскую» кнігу мастака. Усё ў ёй, дзякуючы яго намаганням, знітавана, сплаўлена ў адзіны, цэласны кніжны арганізм; мастак выбраў зручны фармат, паперу, адпаведны шрыфт, ён здолеў аб'яднаць старонкавыя ілюстрацыі і застаўкі, іншыя кніжныя аздабленні, якія адыгрываюць у кнізе надзвычай важную ролю.

У 1970 – 1980-х гадах мастакі беларускай кнігі паступова і паслядоўна асвойваюць міжнародныя конкурсы, самыя прэстыжныя з якіх праходзяць у Балоньі, Бялградзе, Браціславе, Брно, Лейпцыгу, Лондане, Франкфурце-на-Майне і г. д. Удзел у міжнародных выстаўках і конкурсах, безумоўна, значна ўплываў на развіццё мастацтва беларускай кнігі: аўтары набывалі неабходны творчы вопыт, пашыралі свой кругагляд, маглі сачыць за фарміраваннем і развіццём сучасных трэндаў. Асабліва ўдалым выдаўся 1987 год, калі на Міжнароднай біенале дзіцячай кніжнай ілюстрацыі ў Браціславе свае творы здолелі паказаць беларускія мастакі М. Казлоў і М. Селяшчук; пры гэтым М. Селяшчук атрымаў адну з самых ганаровых узнагарод конкурсу – «залатую плакетку».

Значныя палітычныя і сацыяльна-эканамічныя выпрабаванні, якія выпалі на 1990-я гады, аказалі супярэчлівае і далёка не заўсёды пазітыўнае ўздзеянне на кніжную вытворчасць і, як вынік, на мастацтва кнігі Беларусі. Цэлае пакаленне айчынных мастакоў-ілюстратараў апынулася ва ўмовах «стыхійнага рынку», калі дзяржаўныя выдавецтвы значна скарачалі колькасць ілюстраваных выданняў, а недзяржаўныя часам былі зацікаўлены толькі ў хуткай камерцыйнай выгадзе. Многія з мастакоў-графікаў таго часу, пастаўленыя на мяжы выжывання, былі вымушыны змяніць творчую спецыялізацыю, а некаторыя – і з'ехаць з краіны. Тым не менш, беларуская ілюстраваная кніга як з'ява нацыянальнай культуры здолела захавацца: вялікую ролю тут адыграў сфарміраваны раней «запас трываласці», наяўнасць глыбокіх традыцый, прафесійных, закаханых у свае мастацтва майстроў, сталая мастацкая школа падрыхтоўкі спецыялістаў.

Ужо ў 2-й палове 1990-х гадоў беларускія мастакі-ілюстратары ўзнавілі свае пазіцыі на міжнародных выстаўках і конкурсах. У 1997 г. па ініцыятыве выдавецтва «Кавалер Паблішэрс» на выстаўцы ў Італіі былі паказаны кніжныя творы М. Байрачнага і В. Валынца. На Браціслаўскай біенале яны выстаўляліся ўжо разам з творамі Ю. Алісевіча, У. Вішнеўскага, А. Карповіч, Р. Цімохавай і іншых. У новым стагоддзі ў міжнародных вернісажах і конкурсах удзельнічаюць многія беларускія майстры, сярод іх В. Крупенкова, К. Хараненка, П. Арлоўскі, А. Арынушкін, І. Гардзіёнак і іншыя. Аддаючы даніну павагі іх намаганням, таленту, майстэрству і

настойлівасці (творы на такія выстаўкі адбірае прафесійнае журы), нельга не адзначыць, што галоўнымі беларускімі «героямі» міжнародных конкурсаў апошніх гадоў сталі Павел Татарнікаў і Юрый Якавенка.

Павел Татарнікаў дасягнуў творчай сталасці ўжо ва ўмовах новай беларускай дзяржавы; прафесійную адукацыю ён атрымаў у Рэспубліканскай школе-інтэрнаце па музыцы і выяўленчым мастацтве імя І. Ахрэмчыка, а потым – у Беларускай акадэміі мастацтваў. Малады ілюстратар пачаў паспяхова ўдзельнічаць у конкурсах «Мастацтва кнігі», «Мастак і кніга» яшчэ ў 1990-х гадах; яго творы двойчы праходзілі селекцыю на Балонскую кніжную ярмарку; у 1999 г. мастак-графік атрымаў плакетку «Залатое пяро Бялграда», а ў пачатку XXI ст. П. Татарнікаў, адзіны ў гісторыі беларускай кніжнасці, двойчы атрымаў Залаты яблык Браціслаўскага біенале (2001, 2009).

Зорнай кар’еры мастака паспрыяла знаёмства з вядомым беларускім літаратарам Уладзімірам Ягоўдзікам і пачатак супрацоўніцтва са сталічным выдавецтвам «Кавалер Паблішэрз» на чале з К. Хацяноўскім, якое прапанавала П. Татарнікаву зайздросны літаратурны матэрыял: у гэтым і іншых выдавецтвах мастак праілюстраваў «Аповесць мінулых гадоў», серыю кніг А. Бутэвіча «Сем цудаў Беларусі», «Слова пра паход Ігаравы», народныя і літаратурныя казкі, легенды і паданні, серыю «Шэкспірыяда для дзяцей», кнігу пра караля Артура і іншыя творы.

П. Татарнікаў здолеў рэалізавацца ў гэтых творах цалкам: ён выказаў у іх сваё ўяўленне пра сучаснае кніжнае мастацтва і асабістае разуменне ролі мастака ў кнізе. Усе творы аб’ядноўваюць адносіны да кнігі як да адзінага «жывога» арганізма, усе часткі якога існуюць толькі ў непарыўнай цэласнасці. У кнігах мастака ўсё – ад вокладкі і да апошняй канцоўкі – вытрымана ў адзінай стылістыцы, дзе няма дробязей, прыблізнасці: і вялікі кніжны разварот, і маленькая буквіца выкананы з аднолькавымі натхненнем і ўвагай. Мастак выступае ў сваіх кнігах у якасці адоранага драматурга: ён будуе дзеянне, задае яму пэўны добра адчувальны рытм. Яго выяўленчы рад нібы пульсуе: вялікія кніжныя развароты змяняюцца невялікімі старонкавымі ілюстрацыямі; сцэны дынамічныя, з напружаным дзеяннем і шчыльным колерам суседнічаюць з больш павольнымі, разрэджанымі па колеры выявамі. А ўсё гэта разам стварае спецыфічную і адметную «кніжную прастору», дзе ўдала ўжываюцца тэкст і выява, літара і вобраз.

У мастака склаўся свой тыпаж героя: моцная духам і целам асоба, якая жыве вялікімі страсцямі, на яе долю выпадаюць вялікія выпрабаванні. Менавіта такімі паўстаюць перад гледачом князі і князёўны, манахі і святары, сяляне і ратнікі, будаўнікі храмаў, друкары першых кніг, захопнікі чужой зямлі і абаронцы сваёй, казачныя пачвары і прыгажуні – галоўныя персанажы татарнікаўскіх твораў. Усе яны розныя: ёсць і светлыя, рамантычна-ўзнёслыя (іх большасць), ёсць і цёмныя, таямніча-варожыя, але аб’ядноўвае іх нейкая добра адчувальная энергетыка, якая і прыцягвае ўвагу, не дае адарвацца ад кніжнай старонкі.

Героі мастака існуюць у асаблівай прасторы: П. Татарнікаў спалучае на сваіх кніжных разваротах эфектны буйнамасштабны першы план і нібы адлеглы, паказаны з вышыні птушынага палёту «панарамны» другі. Іх складаныя ўзаемаадносіны і нараджаюць гэтую асобную прастору – бясконцую і нібы замкнёную адначасова. Мастак, працуючы пераважна ў акварэлі, не разбурае

плоскаснасць кніжнай старонкі, але знаходзіць магчымасць паказаць свет шматгранным, населеным, цікавым. Ілюстрацыі майстра ўражваюць з першага погляду, аднак абавязкова патрабуюць і другога, разлічанага на доўгі разгляд: толькі так можна знайсці тыя шматлікія апавядальныя дэталі, майстрам якіх, безумоўна, з'яўляецца мастак. П. Татарнікаў не церпіць прыблізнасці: разнастайныя гістарычныя касцюмы, народныя строі, старажытная зброя, конская вупраж, дэталі архітэктурных будынкаў, прылад працы, прычоскі сярэднявечных прыгажунь – усё гэта пазбаўлена этнаграфічнай сухасці, але зроблена з вялікай павагай да гістарычнай сапраўднасці і працуе на вобраз. Здаецца, прадметнае асяроддзе ў творах мастака часам выходзіць на першы план. Так здарылася пры рабоце над «Словам пра паход Ігаравы». Усё тут: і сумная птушыная чарада, і пацямнелая ад часу старажытная кальчуга, і вялікі, крыху заржавелы ў баях меч, і замшэлыя камяні (ці язычніцкія ідалы, ці ледніковыя валуны) – пад рукой майстра ператвараюцца ў сімвалы роднай зямлі, яе драматычнага гістарычнага лёсу.

Іншы бок сучаснай беларускай графікі: яе вытанчаны, элітарны характар, непарыўную сувязь са шматвяковымі сярэднявечнымі і рэнесанснымі традыцыямі – дэманструе ў сваёй творчасці вядомы гродзенскі мастак Юрый Якавенка. Ён скончыў Беларускую акадэмію мастацтваў у 1992 г. і працуе пераважна ў галіне графікі малых форм, яго цікавіць паўзабытае сёння мастацтва экслібрыса і кніжная гравюра.

З 1993 г. творы мастака экспанаваліся на 40 персанальных выстаўках, ён атрымаў больш за 30 прызоў, дыпломаў і ўзнагарод міжнародных графічных біенале, конкурсаў і выставак: Гран-пры II Міжнароднага біенале графікі «Josep de Ribera» (Хаціва, Іспанія, 1993 г.); 1 дыплом I Міжнароднай выстаўкі графікі малых форм (Стакгольм, Швецыя, 1996 г.); Прыз спонсараў I Міжнароднага біенале «Exlibris» (Сафія, Балгарыя, 2003 г.); Ганаровы медаль I Міжнароднага «Exlibris» спаборніцтва (Анкара, Турцыя, 2003 г.); Ганаровы дыплом Міжнароднага «Exlibris» спаборніцтва (Альбісола, Італія, 2004 г.); Гран-пры II Міжнароднага біенале «Exlibris» (Сафія, Балгарыя, 2005 г.); Ганаровы медаль 12 Міжнароднага біенале графікі малых форм і «Exlibris» (Востраў-Вялікапольскі, Польшча, 2007 г.); I Прэмія Міжнароднага «Exlibris» спаборніцтва (Таўраге, Літва, 2007 г.), спецыяльны дыплом I Міжнароднага графічнага спаборніцтва «ART-line» (Мінск, Беларусь, 2008 г.); прыз «Майстар» Міжнароднай выстаўкі «Exlibris» (Шанхай, Кітай, 2008 г.); Гран-пры I Міжнароднага спаборніцтва «Exlibris» Асацыяцыі (Ваяводзіны, Сербія, 2009 г.); Ганаровы медаль 8 Міжнароднага конкурсу «Exlibris» (Глівіцы, Польшча, 2010 г.); II прэмія 14 Міжнароднага біенале графікі малых форм і «Exlibris» (Востраў-Вялікапольскі, Польшча, 2011 г.); Міжнародная выстаўка «Exporint» (Пекін, Кітай, 2011 г.) і іншыя. З 2007 г. Ю. Якавенка – член міжнароднага клуба «Grafikens Hus» («Графічны дом») у Швецыі.

Мастацкая крытыка не памыляецца, калі называе творы Ю. Якавенкі «мастацтвам закадзіраванага сэнсу». Сапраўды, яго творчасць блізкая да канцэпцый сюррэалізму, асэнсаванага сучасным мастаком на пачатку новага тысячагоддзя. Майстар размаўляе з гледачом няпростай мовай метафар і алюзій, смела ўжывае гратэск, што надае яго графічным творам таямнічасць, нават містыцызм, адзначае

нечаканую, здавалася б, сувязь з мастацкай культурай Сярэднявечча і паўночнага Адраджэння.

Ю. Якавенка абраў традыцыйныя і на дзіва працаёмкія графічныя тэхнікі (афорт, аквацінта, меццо-цінта) і авалодаў імі сапраўды дасканала. Вышуканая прыгажосць выканання чароўным чынам прываблівае да твораў мастака. Яго творчы почырк вылучаецца асаблівым важкім тэхніцызмам у спалучэнні з асаблівай вытанчанасцю і нерукатворнай лёгкасцю.

Знакамітыя творы Ю. Якавенкі апошніх гадоў – ілюстрацыі да кніг М. Гусоўскага «Песня пра зубра» (Італія, 2008 г.), У. Караткевіча «Дзікае паляванне караля Стаха» (Беларусь, 2010 г.). Гэтыя ілюстрацыйныя цыклы – унікальная з'ява для нацыянальнай беларускай культуры. Мастак дэманструе тут безмежныя магчымасці і вялікія эстэтычныя якасці арт-кнігі, што ва ўмовах нівеліравання «ўсярэдненай» масавай кнігі мае асаблівую значнасць.

Паэтычны шэдэўр Міколы Гусоўскага, гімн беларускай зямлі і яе народу, створаны на лацінскай мове яшчэ ў XVI ст., натхніў мастака на вялікую самаахвярную працу, якая можа параўнацца з працай яго шматлікіх і амаль заўсёды ананімных папярэднікаў – майстроў еўрапейскай сярэднявечнай і рэнесанснай мініяцюры, гравюры XVI – XVIII стст. Серыю складаюць 13 арыгінальных гравюр (афорт, меццо-цінта), задуманых мастаком у форме тонда. Глыбокая павага ілюстратара да вядомага літаратурнага помніка, яго асаблівая тактоўнасць выказваюцца ў тым, што Ю. Якавенка, па сутнасці, не імкнецца непасрэдна праілюстраваць паэму: яго гравюры, аб'яднаныя складанымі асацыятыўнымі, сэнсавымі, пластычнымі сувязямі, перш за ўсё задаюць пэўны рытм успрыняцця тэксту, абуджаюць уласную фантазію чытачоў. Сапраўдная рукатворнасць кнігі, выкарыстанне зробленай уручную паперы з няроўнымі краямі, неафарбаванага пергаменту і іншых натуральных матэрыялаў, невялікі абмежаваны тыраж надаюць ёй не толькі водар элітарнасці, але і пранізлівае адчуванне гістарычнай аўтэнтычнасці. Праект быў надрукаваны і аформлены ў італьянскім горадзе Сан-Бенедзета дэль Тронта ў 2008 г. Графічныя лісты выкананы дзякуючы ўдзелу італьянскага майстра-друкара Джуліяна Якамучы, аднаго з лепшых сучасных еўрапейскіх друкароў. Кніга неаднойчы з вялікім поспехам экспанавалася на шматлікіх мастацкіх выстаўках і конкурсах.

Серыя ілюстрацый да кнігі У. Караткевіча «Дзікае паляванне караля Стаха» выконвалася Ю. Якавенкам да юбілейнага (да 80-годдзя пісьменніка) выдання і таксама не ставіла на мэце проста праілюстраваць вядомы літаратурны твор: мастак і тут перш за ўсё імкнуўся стварыць адпаведную атмасферу, задаць рытм успрыняцця кнігі, аб'яднаць яе часткі. Выкананыя мастаком адметныя васьмістаронкавыя «графічныя прадмовы» да кожнай з чатырох частак кнігі, шматлікія застаўкі надаюць кніжнаму ансамблю цэласнасць і завершанасць. Мастак паважліва захоўвае першынство пісьменніка: менавіта тэкст, абрамлены графічнымі ўверцюрамі, адыгрывае тут галоўную ролю. Вышуканая вытанчанасць колеравага вырашэння (белае, чорнае, срэбра) дадае кнізе асаблівы арыстакратызм. Гэтая кніга атрымала спецыяльны дыплом Міждзяржаўнай рады па супрацоўніцтве ў галіне перыядычнага друку, кнігавыдання, кнігараспаўсюджвання і паліграфіі VIII Міжнароднага конкурсу дзяржаў-удзельніц СНД «Мастацтва кнігі» (Масква, 2011 г.); Дыплом

пераможцы 51 Нацыянальнага конкурсу «Мастацтва кнігі – 2012», залаты фаліянт у намінацыях «За ўклад у захаванне духоўнай спадчыны» і «Літ-фармат» (Мінск, 2012 г.).

Такім чынам, удзел беларускіх мастакоў-ілюстратараў у міжнародных выстаўках і конкурсах, які пачаўся яшчэ ў сярэдзіне ХХ ст., з поспехам працягваецца і сёння. Уключанасць у сусветны мастацкі працэс, безумоўна, значна ўплывае на развіццё мастацтва кнігі рэспублікі: аўтары набываюць неабходны творчы вопыт, пашыраюць свой кругагляд, сочаць за фарміраваннем і развіццём сучасных трэндаў. Сярод несумненных дасягненняў беларускага кніжнага мастацтва апошніх гадоў – творчасць П. Татарнікава і Ю. Якавенкі, якая атрымала сусветнае прызнанне.

ЛІТАРАТУРА

1. Баразна, М. Р. Беларуская кніжная графіка 1960 – 1990-х гадоў / М. Р. Баразна. – Мінск : БелЭн, 2001. – 207 с.

РЕЗЮМЕ

Участие белорусских художников книги в международных выставках и конкурсах началось в середине XX в. (Г. Поплавский), успешно продолжалось и приобрело постоянный характер в 1970 – 1980-е годы и затем, после недолгого перерыва, возобновилось на рубеже нового тысячелетия. Опыт, полученный на международной арене, значительно повлиял на развитие искусства книги Беларуси: художники приобретали новые творческие знанія, расширяли свои художественные горизонты, имели возможность наблюдать за формированием и развитием современных трендов. Международное признание работ белорусских графиков П. Татарникова и Ю. Яковенко свидетельствует об успешном развитии национальной школы книжной иллюстрации, опирающейся на прочные и давние отечественные традиции этого вида художественного творчества.

SUMMARY

Participation of Belarusian book artists in international exhibitions and competitions began in the mid-20th century (G. Poplavsky), was successfully continued and acquired a permanent character in the 1970 – 1980s, and then, after a short break, resumed at the turn of the new millennium. Experience, gined in the international arena, has significantly influenced the development of art books of Belarus: new creative artists have gained experience, broaden their artistic horizons, had the opportunity to observe the formation and development of modern trends. International recognition, that in recent years received Belarusian graphics P. Tatarnikov, Y. Yakovenko testifies of the successful development of a national school book illustration, based on strong and longstanding tradition of domestic development of this kind of art.

Шамрук А. С.

ИДЕИ КЛАССИКИ В НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЕ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 03.03.2014)

Идеи классики, сформировавшие устойчивую традицию европейской культуры со времён Античности, находят воплощение в проектных стратегиях новейшей архитектуры. Тяготение к универсальным классическим категориям и критериям в контексте инновационного формообразования демонстрирует одно из проявлений традиционалистской тенденции в современной архитектуре. Альдо Росси подчёркивает особое значение античной классики в европейской культуре:

«Только за счёт дальнейших коллизий исторической жизни архитектуры происходит разделение между основополагающим принципом и формами, которые античный мир, как казалось, установил в качестве вечных образцов и к которым восходят все наши сегодняшние способы символизации постоянства» [9]. На вневременности как имманентном свойстве классики делает акцент Д. Порфириос, утверждая, что «классицизм – не стиль: он по ту строну превратностей времени и моды как длящаяся система принципов; называя её (архитектуру) классической, мы имеем в виду некоторое вневременное настоящее, которое современно и доступно в любой исторический период» [12].

В понимании классики В. Бычков делает акцент на существование единого духовного центра, лежащего в основе мироздания [2]. Г. Ревзин даёт определение классической архитектуры, в котором он улавливает её сущностное отличие в контексте процессов авангардно-модернистского характера: «Главным свойством классической архитектуры... является её открытость в Абсолют, и та архитектура, которая создаётся в перспективе метафизического горизонта, и есть классическая» [7]. Такое определение классики даёт возможность проследить классические идеи и в тех произведениях современной архитектуры, где отсутствуют прямые отсылки к историческим образцам. Ориентацию на достижение гармонии с окружением, связи с метафизическими идеями в противовес концепциям хаоса, разрушения, иронии, абсурда можно рассматривать как продолжение идей классики в новейшем зодчестве.

Трактовка классического как художественного вневременного идеала, в котором достигнута универсальная гармония (такое понимание классики дают А. Палладио, И. Жолтовский, Г. Ревзин, И. Духан), открывает новые параллели современного и классического зодчества. Несмотря на провозглашённый представителями современного движения в архитектуре XX века разрыв с классическим наследием в значительной части построек модернизма прослеживается связь с ордерной тектоникой, архетипами классических построек, классическими композициями. Ассоциирующиеся с ордером тектонические и пропорциональные приёмы применяются во многих сооружениях архитекторов-модернистов: Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ и других. Концепция «универсальной формы» Миса ван дэр Роэ, отсылающая к поиску духовной гармонии и использующая теологические категории, обнаруживает параллели с духом классики. В своих произведениях архитектор стремился достичь абсолютной гармонии форм как воплощения духовной гармонии. Функциональным решениям архитектор противопоставил свой вариант классической по духу формы-архетипа. В постройках автора функция следует форме, что, по существу, перекликается с рационалистической концепцией классицизма.

Пониманию классики как существующей вне времени универсальной гармонии отвечает высказывание И. Жолтовского о том, что принцип зодчества классических эпох «сводится к поискам соответствия между идеей сооружения и идеей, заложенной в окружающей природе» [4]. Л. Кан даёт одну из наиболее глубоких трактовок классики, применимую к современной архитектуре и имеющую общие корни с идеями Палладио, И. Жолтовского. Он связывает основы архитектурного формообразования с законами природы и видит в этом связь с

классикой. Как отмечает А. Иконников, «классическая архитектура для Кана – высокое проявление способности человека познать и воплотить закономерности мира» [6]. Характерными приметами классики И. Духан называет «величие классики как вечности и её способность к внутреннему органическому саморазвитию» [3].

Л. Крие видит во вневременных ценностях классической архитектуры альтернативу потребительской культуре, доказывая, что классика помогает поднять архитектурные произведения на уровень высокого искусства. По словам Л. Крие, классическая архитектура занимается «имитацией природы в её принципах красоты и постоянства посредством огромного числа символов и аналогий и служит языком конструкции и тектонической логики» [11]. П. Эйзенман связывает классическое не с внешними признаками исторических стилей, а с поиском глубины и истины, присущим как традиционной, так и модернистской архитектуре. Этот поиск, по мнению архитектора, в новейшей архитектуре ведёт «к разрезанию, хирургическому вскрытию классического и модернистского, чтобы найти то, что в них подавлено» [10].

В контексте неоавангардной направленности начала XXI в. продолжают проектироваться архитектурные объекты, в которых прочитывается стремление к достижению высшей гармонии, идеи универсума. Категории гармонии, близкие идеям классики, находят воплощение в творчестве Тадао Андо, Петера Цумтора, Нормана Фостера, Алваро Сиза и других.

Апелляция современных архитекторов к ордерной системе продолжает оставаться актуальной стратегией новейшей архитектуры, тяготеющей к идеям классики. Одним из самых выразительных примеров интерпретации прообраза классического периптера является здание музея современной литературы в Марбахе (Германия, арх. Д. Чипперфилд, 2006 г.). В лёгких минималистичных формах здания воссоздан вневременной архетип классической постройки, возведённой на основе ордерной системы, в которой читаются параллели с комплексом крематория в Стокгольме архитектора Г. Асплунда (1935 – 1940). Интерпретация классического периптера стала темой архитектурного решения Музея современного искусства в Базеле, возведённого по проекту Р. Пиано (1994 – 1997).

Новый способ обращения к ордерной системе, основанный не на стилизации и модернизации, но на вдумчивой интерпретации той или иной конкретной исторической темы, с которой архитекторы вступают в диалог, демонстрируют российские авторы Д. Бархин, М. Филлипов, М. Атаянц. Как полагает В. Басс, «в этой конкретности цитат, отсылок – не “историзм”, не “эклектизм”, а именно полнота классического» [1, с. 212]. В отличие от постмодернистской ироничной игры с формой и смыслами работы названных архитекторов можно рассматривать как серьёзное и высокохудожественное развитие классических идей прошлых эпох.

Одним из центральных понятий, связанных с идеей классики и получивших различные интерпретации в новейшей архитектуре, является гармония. В современном искусстве, ориентированном на неклассическую и «постнеклассическую» эстетику, эта категория является в большей степени маргинальной. Однако в архитектуре последних лет всё более уверенно заявляет о себе направление, в котором гармония становится одним из центральных понятий, связывающим архитектурное формообразование как с прообразами классического

зодчества, так и с идеями устойчивого развития, экологического равновесия. «Гармония в архитектуре – это способ гармонизации (снятия) противоречия между человеком и миром» [8]. Идеи гармонии: искусственной и естественной среды, архитектуры с природным и культурным ландшафтом, истории и современности – продолжают жить в современной архитектуре наряду с неоавангардными формообразующими экспериментами, ориентируясь на создание эстетически и психологически комфортной среды обитания человека. В отличие от классической категории гармонии, ориентированной на единый центр, доминирующее звучание главной темы, в новейшей архитектуре и урбанистике гармония приобрела полифонический характер. Характерные для современной эпохи принципы диалогического мышления обусловили параллельное существование и взаимодействие в современной архитектуре разновекторных явлений, в результате которого рождается новый тип гармонии, основанный на полифоническом звучании разных голосов, контрапунктическом сопоставлении эпох, стилей, художественных систем и градостроительных принципов. Полифоническое многоголосие исторической среды является сегодня альтернативой традиционному классическому пониманию ансамбля с характерными для него принципами гармонического единства композиционных, стилевых приёмов.

Примером архитектуры, формирующей естественную гармоничную пространственную среду, составляющую единое эмоциональное поле с природным окружением и состоянием человека, является творчество П. Цумтора. Индивидуальная стратегия достижения гармонии у архитектора основывается на психофизиологическом уровне восприятия архитектуры, которая, будучи минималистичной по формообразованию, становится органичным продолжением пейзажа, традиций местной культуры.

В русле классической традиции в современной архитектуре прослеживается стремление обращения к категории вневременности. Вневременность можно рассматривать в отношении к архитектуре в двух аспектах: в связи с критериями художественного уровня произведений и знаковыми смыслами, метафорическим содержанием. Тема вневременности входит в содержание архитектурного произведения в виде воплощённой модели мироздания, идей Универсума, сакральности, присутствия вневременных архетипов зодчества, стирающих грань между эпохами. Г. Зедльмайр связывает понятие вневременности с идеей классического. Он даёт понимание идеи классического не как исторической категории, а как понятия, выражающего стремление к совершенству, абсолюту: «Идея классического, которую классицизм ложно толкует как нечто временное, сегодня вновь становится значимой в новой, вневременной форме» [5, с. 126]. Взаимосвязь категорий классического и вневременного анализирует В. Басс: «Формула классической архитектуры, например, альбертиевская формула красоты, риторическая в основе, предполагала возможное “лучшее” состояние, независимое от времени. Эту классику не интересовало время – только вечность». При этом, как считает автор, новая эпоха внесла коррективы в традиционное соотношение категорий времени и места в классической архитектуре, актуализировав значение послания о своём времени [1, с. 213].

Высказанная И. Винкельманом мысль об истории искусства как истории духа, ставшая фундаментом теории стилей, развита Г. Зедльмайром, внесшим в неё понимание художественной ценности произведений искусства, в основе которого – различение исторического и вневременного уровней существования произведения: «Настоящее учение о ценности будет искать главный критерий ценности в согласии духа времени с реальным аспектом вневременного, или абсолютного, духа – или, иначе говоря, в согласии между самобытностью и совершенством» [5, с. 125]. Во взглядах Я. Буркхардта ценностный критерий произведения искусства также связан с вневременным существованием произведения: «Произведение искусства нельзя рассматривать прежде всего как исторический документ в каком бы то ни было смысле, что по способу своего возникновения оно обладает вневременным существованием» [5, с. 20]. Являясь воплощением временного, пространственного и культурного контекста своей эпохи и региона, значительные по художественному уровню произведения преодолевают границы своего времени и встраиваются в многовековой художественный процесс, становятся достоянием мировой культуры. Выдающиеся произведения современной архитектуры демонстрируют различные способы выхода за пределы своего исторического времени, примеры нового видения вечных тем, нетрадиционного звучания классических идей, поднимаясь на уровень художественных открытий. Во многих работах современных авторов идея вневременности достигается апелляцией к универсальным классическим категориям: мировой гармонии, идее стройной картины мироздания, в которой присутствует высший разум. Программно выражена идея здания как модели Универсума в решении оперного театра в Пекине (арх. П. Андре, 2010 г.). Метафора Космоса, читаемая в полусферическом объёме театра, окружённого зеркалом воды, включает в себя эффект отстранённости от реальной действительности и создании эффекта вневременности.

Ощущение перехода от земной реальности к трансцендентным материям, эффект попадания в космогоническое поле без временной привязки, составляют основу художественного воздействия минималистичных, лишённых иконичности форм построек Т. Андо, творчество которого основано на интуитивизме и отношении к архитектуре как к философии. В лаконичности форм и поверхностей, фокусирующих внимание на картинах окружающей природы, присутствует интрига, уводящая от обыденности к глубинам философского постижения реальности, сакральному звучанию пространства. Объёмы, воспринимаемые как древние архетипы, кадрированные автором природные картины и перспективы использованы для того, чтобы по-новому увидеть окружающий мир, открыть в повседневности сущностные категории бытия. Настроение отрешённости от реального мира, вневременности и ориентированности на вечные категории мироздания создано Т. Андо в музее древесины в Хёго (1994). Длинная дорога, ведущая к музею через лес, настраивает посетителя на восприятие и осознание смыслов, обращённых к вечности. В планировке здания доминирует неоднократно использованный архитектором приём размещения открытого, обращённого к небу бассейна, в котором идея вневременности артикулирована с максимальной выразительностью (подобный приём использован автором в Музее современного искусства в Наосиме). С произведениями Т. Андо перекликается решение павильона галереи Серпентайн 2012 г. в Лондоне, созданного Херцогом и де Мероном. Слегка приподнятое над поверхностью земли круглое зеркало

бассейна играет роль крыши над заглубленным пространством галереи, имитирующей археологические раскопки. В минимализме формального решения павильона прочитываются многозначные смысловые коды и метафизические значения, связывающие историю и современность, земную реальность и внеземное бытие, реализующие идею вневременности.

Трансформируясь и изменяя на фоне развития процессов в современной архитектуре смысловые значения и формальный язык, классика и в начале XXI в. сохраняет своё значение устойчивой культурной традиции. Многообразие способов трактовки классических идей и приёмов их воплощения в проектной практике демонстрирует преемственность многовековых традиций зодчества и инновационных формообразующих экспериментов, раскрывая своеобразие моделируемой картины мира в конкретный исторический период.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басс, В. Г. 1910 – 2010 : от «неоклассиков» к «ордерникам» / В. Г. Басс // Вопросы теории архитектуры : архитектура в диалоге с человеком / сост., отв. ред. И. А. Добрицына. – М., 2013. – С. 199 – 215.
2. Бычков, В. Хронотипология неклассических форм художественно-эстетического сознания / В. Бычков, Н. Маньковская // Искусствознание. – 2008. – № 4. – С. 83.
3. Духан, И. Классические формы и порядок времени / И. Духан // Архитектура и строительство. – 2009. – № 3. – С. 74.
4. Жолтовский, И. В. Принцип зодчества / И. В. Жолтовский. – Архитектура СССР. – 1933. – № 5. – С. 9.
5. Зедльмайр, Г. Искусство и истина : теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр ; пер. с нем. Ю. Н. Попова. – СПб. : Axioma, 2000. – 272 с.
6. Иконников, А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность / А. В. Иконников. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – Т. 2 – 172 с.
7. Ревзин, Г. Архитектурная апофатика / Г. Ревзин // Проект Классика. –2003. – № 9. – С. 60.
8. Ревзин, Г. О гармонии в архитектуре / Г. Ревзин // Проект классика. – 2008. – № 24. – С. 56.
9. Росси, А. Архитектура города. Уникальность городских артефактов / А. Росси // Проект international. – 2011. – № 28. – С. 222.
10. Jacques Derrida in Discussion with Christopher Norris // Architectural Design. – 1989. – № 1/2. – P. 8.
11. Krier, L. Classical Architecture and Vernacular Building / L. Krier // Classical Architecture. – London, 1991. – P. 45.
12. Porphyrios, D. Classicism is not a Style / D. Porphyrios // Classical Architecture. – London, 1991. – P. 21.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется роль идей классики в проектных стратегиях архитектуры XX – начала XXI в. Рассматриваются различные способы трактовки классических категорий и критериев искусствоведами и архитекторами, примеры их реализации в современной мировой практике. Акцентируется внимание на воплощении в объектах новейшей архитектуры категорий гармонии и вневременности.

SUMMARY

In article the role of ideas of classics in design strategy of architecture during the XX and the beginning of XXI century is analyzed. Various ways of treatment of classical categories and criteria by art critics and architects, examples of their realization in modern world practice are considered. The attention is focused on an embodiment in objects of the latest architecture of categories of harmony and extra temporariness.

Шарангові́ч Н. В.

КЛАСІКІ ПЕЙЗАЖА ВІТАЛЬ ЦВІРКА, АБРАМ КРОЛЬ, ПАВЕЛ МАСЛЕНІКАЎ: ДА 90-ГОДДЗЯ ВІЦЕБСКАГА МАСТАЦКАГА ТЭХНІКУМА

Музей сучаснага выяўленчага мастацтва

(Паступіў у рэдакцыю 17.03.2014)

Пейзажны жанр беларускага жывапісу мае сваіх прызнанных геніяў. Такімі лічацца Ф. Рушчыц, С. Жукоўскі, В. Бялыніцкі-Біруля. Але ўзначаліць рух беларускага жывапісу 2-й паловы XX ст. у наватарскім напрамку выпала менавіта Віталю Цвірку (1913 – 1993), які нарадзіўся ў вёсцы Радзеева Буда-Кашалёўскага раёна. Вучыўся ў Віцебскім мастацкім тэхнікуме (1929 – 1932), потым – у Маскоўскім мастацкім інстытуце. За творчыя поспехі ў 1944 г. быў прыняты ў Саюз мастакоў. З таго часу яго творчасць была звязана толькі са сталіцай Беларусі, з неабсяжнымі прасторамі, мінуўшчынай і сучаснасцю краю. У 1960-я гады, у перыяд працы ў Тэатральна-мастацкім інстытуце, разам са студэнтамі выязджаў на эцюды па Міншчыне, што канчаткова вызначыла скіраванасць на развіццё пейзажнага жывапісу. Жывое сведчанне сапраўднага шэдэўра – пейзаж-карціна «Ля млына. Поўдзень» (1954). Мы бачым дарогу, дзе ў цэнтры змешчана выява белага каня, які жуе сена на фоне зяляніны дрэў побач з ракой і млынам. Твор лічыцца вызначальным сімвалам пейзажнага жанру. Мастак спрабуе вызначыць прыгажосць індустрыяльнага пейзажа у творах «Верасень. Узараная цаліна» (1954), «Цёплы вечар» (1955), дзе прапануе гледачу адчуць настрой навакольнай прыроды, калі зямля быццам дыхае ў вячэрнім асвятленні месяца. У наступны перыяд В. Цвірка развівае і ўпэўнена фарміруе ўласны жывапісны стыль, заснаваны на свабодным і шырокім абагульненні, дзе галоўнае і маляўніча-шматзначнае звязана з веліччу і багаццем беларускай зямлі, выключнай гармоніяй каларыту. Яскравы прыклад – пейзаж «Мая Радзіма» (1961), што выступае сапраўднай панарамай лясоў і палёў. З вышыні птушынага палёту падаецца кампазіцыя «Прыпяць» (1963). Мастак узняў пейзаж да ўзроўню эпічнага твора. Званне народнага мастака СССР Віталь Канстанцінавіч атрымаў у 1964 г. за выключныя дасягненні ў беларускім жывапісе. З гэтага часу ён па-сапраўднаму быў наватарам у многіх напрамках. Студэнтамі Тэатральна-мастацкага інстытута ён успрымаўся як педагог-рэфарматар, які не згаджаўся на наяўныя штампы ў падачы жывапіснага твора, а прапаноўваў смелыя эксперыменты. Яго вучнямі з'яўляюцца Барыс Аракчэеў, Леанід Шчамялёў, Леанід Дударэнка і іншыя. Серыя пейзажаў «На зямлі беларускай» у 1967 г. была прадстаўлена на атрыманне Дзяржаўнай прэміі БССР. У яе ўвайшлі «Сказ пра Палессе», «Нёман», «Браслаў», «Прыпяць. Вясна», «Дрэвы агаліліся», «На рацэ Бярозе».

Працягваючы вандраваць па гарадах, В. Цвірка некалькі разоў наведваў Гродна, што адлюстравалася ў яго творах. Манументальнай выразнасці і абагульнення яго стыль дасягнуў у 1967 – 1970 гг. Прыкладам служаць палотны «Каложа. Царква XII ст. у Гродна» (1969), «На Нёмане» (1969), «Ганча – зямля партызанская» (1969), «На чырвонай гары» (1970), «Вясна. Гракі прыляцелі» (1975) і іншыя. Гэты цыкл – сведчанне наватарскага падыходу да пейзажнага жывапісу 2-й паловы XX ст., які ўключае свабодную фармальную кампазіцыйную пабудову,

спалучэнне колераў. Манера шырокага абагульнення давала магчымасць абстрагавання ад нязначнага і дробнага, у выніку былі створаны сапраўдныя эпічныя паэмы на мове сучаснага беларускага жывапісу. Гродзенскія мастакі, у прыватнасці І. Пушкоў, М. Плужнік, М. Апіёк, лічаць, што творы Віталя Канстанцінавіча па тэме Гродна – каштоўныя здабыткі еўрапейскага кшталту. Разам з сябрамі ён наведваў цэрквы і касцёлы, дзе таксама раскладаў эцюднік. Сведкі расказвалі, што ў В. Цвіркі быў своеасаблівы рытуал: перад працай ён заўсёды «мачыў пэндзлі» ў небе, закідваючы іх высока над галавой. Акрамя багатай па колерных спалучэннях нёманскай плыні, яго прываблівалі берагі рэк-прытокаў Нёмана, сярод якіх – Гараднічанка, Котра, Ганча і іншыя. Асобныя старонкі творчасці В. Цвіркі складаліся з гераічных тэм, што з'яўляецца сведчаннем уплыву на яго творчасць «суровага стылю». Творы «Ганча – зямля партызанская», «Бярэзіна», «Свяшчэнныя камені» (1968) – сведчанне захаплення названым стылем, але гэта было нядоўга. Творчая эвалюцыя працягвалася ў 1980-х гадах, калі палітра змянілася з наўмысна дэкаратыўнага і рамантычнага ўспрымання рэчаіснасці да больш спакойнага, гарманічнага і тонкага пранікнення ў тэматыку, як у пейзажы «Мая Радзіма» (1985), дзе адлюстраваны тыповы куток Беларусі. Адметны стыль В. Цвіркі, перш за ўсё, заключаецца ў спалучэнні лаканізму і экспрэсіі з праўдзівым рэалістычным малюнкам. У гэтым плане творчыя здабыткі ў пошуках непаўторнага свету фарбаў і сонечнага святла станавіліся прыкладам для жывапісцаў, якія жадалі падарожнічаць па краіне. Асэнсаванне велічнага хараства прыроды патрабавала ад творцы ведання не толькі розных адметнасцей краю і экзатычных мясцін, але і гісторыі.

Сябра В. Цвіркі Абрама Кроля (1913 – 1990) ведаюць як прадстаўніка «суровага стылю» ў беларускім жывапісе 1970-х гадоў. Ён выконваў сацыяльныя заказы, звязаныя з партыйнай і ваеннай гісторыяй. Яго пейзажныя здабыткі пашыраюць сюжэтныя і тэматычныя асновы, адлюстроўваюць пошукі абагульненага вобраза жыцця і гісторыі Міншчыны. А. Кроль нарадзіўся ў мястэчку Койданава (цяпер Дзяржынск) Мінскай вобласці ў сям'і рабочага. Член Саюза мастакоў БССР з 1948 г. Атрымаў адукацыю ў Віцебскім мастацкім тэхнікуме (1933) па спецыяльнасці мастак-жывапісец. Удзельнік Вялікай Айчыннай вайны. А. Кроль – аўтар мастацкага афармлення асобных залаў Музея рэвалюцыі БССР, Музея працы пры Інстытуце аховы працы, Дома-музея І з'езда РСДРП (1938 – 1939), Музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны, працаваў над праектам афармлення Музея Янкі Купалы. У жывапісных кампазіцыях быў адным з першых, хто звяртаўся да гістарычнага мінулага Беларусі, новыя старонкі якога адлюстраваліся ў творы «Купала і Цётка ў 1913 годзе ў Пецярбургу» (1954). Калі гаварыць пра творчую спадчыну Абрама Кроля як пейзажыста, то перш за ўсё яго трэба лічыць майстрам твораў лірычнага настрою і летуценных ўражанняў. У прыватнасці, сам мастак разумеў працу над стварэннем пейзажа як смелае пашырэнне сюжэтных асноў, звязаных з пошукамі абагульненага вобраза як з прыродных, так і побытавых рэалій. А для адлюстравання змрочнага ці светлага настрою карціны ён выкарыстоўваў характэрныя рысы прыроды ці стылі забудоў і архітэктуры розных часоў. На жаль, творца не змог завяршыць вялікі цыкл, звязаны з выяўленнем наваколля Мінска. Вуліцамі самога горада мастак зацікавіўся адразу пасля прыезду з фронту. А. Кроль прыкмячаў сувязь старадаўняй і сучаснай архітэктуры, ён з адкрытым сэрцам

любаваўся маляўнічымі куткамі і асобнымі часткамі светлага і сонечнага горада. Пра гэта сведчаць карціны «Лета» (1959), «Іней» (1960), «Маладыя дрэвы на двары шахты» (1960), «Мінск. Увечары» (1961), «Мінск. Поўдзень» (1962), «Новы Мінск» (1969), «Зіма беларуская» (1971). Можна бачыць, як асобныя матывы ў гэтых працах станавіліся своеасаблівай мастацкай асалодай для разумення архітэктурнага асяроддзя горада для тых, хто сёння жадае ўбачыць Мінск 1970-х гадоў, які пастаянна змяняўся і пашыраўся. Гэтую серыю можна назваць «Мой Мінск» і характарызаваць яе як адыход ад сузірання – тыповага прыёму ў мануменальным жывапісе. А. Кроль адкрываў вобразныя пачаткі для наватарскіх пошукаў, што, без сумнення, дапамагае творцам знаходзіць параметры сучаснага мастацкага стылю. Але ёсць у спадчыне мастака сапраўдныя адкрыцці ў выглядзе куточкаў прыроды, што адшукваў у часы вандровак па Мінску і яго ваколіцах: «Белая цішыня» (1959), «Зіма» (1965), «Купалаўскія таполі» (1961), «Ускраіна вёскі» (1979), «Купалаўскі край» (1982), «Зіма. Прыгарад» (1983). У пейзажах чалавек адсутнічае, але ён у кожнай дэталі: падрыхтаваных да зімы дровах, падстрыжаных дрэвах каля дарог. Карціны напоўнены настроем, пачуццёвымі ўсплёскамі радасці мастака-адкрывальніка гістарычных і цудоўных мясцін. Твор «Мінск увечары» (1960) адлюстроўвае бязлюдную вуліцу ў час заходу сонца, што дазваляла аўтару смела спалучыць адценні жоўтага колеру, блакітны, чырвоны і фіялетавыя тоны. Такі падыход вырашаў шэраг пытанняў як выкарыстання пастознага пісьма, так і надання твору лірызму і перадачы перш за ўсё ўнутранай значнасці вобраза вуліцы, заснаванага на канструкцыйных асновах. У кампазіцыях А. Кроля няма дамінантных матываў. Здаецца, што аўтару спадабаліся нязвыклыя адметнасці ў прыродзе: узгорак, прысады з некалькімі дрэўцамі, нізкія дахі з комінамі. Гэтыя вобразы здзіўлялі талентам творцы, які напаўняў палотны настроем, захапленнем, новым і патрэбным каларытам. У калекцыі графікі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь (НММ РБ) знаходзяцца творы графікі, зробленыя ў перыяд Вялікай Айчыннай вайны, калі малады салдат не абышоў увагай экстэр’еры гісторыка-мастацкага музея Вены і асобныя ўчасткі плошчы перад музеем. У Венгрыі А. Кроль маляваў возера Балатон (1945), вуліцы горада Хевіз. Як і В. Цвірка, адкрываў у беларускім пейзажы вобразныя пачаткі для наватарскіх эксперыментаў, што падказвалі патрэбныя параметры сучаснага мастацкага бачання. Час, у які жыў мастак, падказваў патрэбныя хады і матывы для раскрыцця творчых думак і пачуццяў. У пейзажы «Беларускі прастор» (1967) перад гледачом паўстае шэрая шаша, што ў параўнанні з белым покрывам зямлі, змяшчае серабрыстыя колеры дарогі і вялікага ўзвышша; іх, нібы сведкі, акружаюць дрэвы і паселішча. Зімовае сонца тонкімі залатымі промнямі прарэзвае неба з шэра-алавянымі хмарамі, што сведчыць пра манументальную трактоўку пейзажа, раскрывае трагічную гісторыю. Сёння вядома, што на палатне «Беларускі прастор» адлюстраваны гістарычныя мясціны на Магілёўскай шашы, у прыватнасці Благаўшчына, што, як і вёска Трасцянец, уваходзіць у мемарыяльныя комплексы Вялікай Айчыннай вайны. Мастак, без сумнення, ведаў пра трагедыю гэтай мясцовасці, таму ў карціне вялікіх памераў узвышша выступае як сімвал трагічных падзей.

Народны мастак Беларусі Павел Васільевіч Масленікаў (1914 – 1995) нарадзіўся ў вёсцы Нізкая Вуліца Магілёўскага раёна, у 1938 г. скончыў Віцебскае

мастацкае вучылішча. Удзельнік Вялікай Айчыннай вайны. У 1948 – 1953 гг. вучыўся ў Інстытуце жывапісу, скульптуры і архітэктуры імя І. Рэпіна ў Ленінградзе, у 1953 – 1957 гг. – у аспірантуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук БССР. У 1960 г. атрымаў ступень кандыдата мастацтвазнаўства. Багатая прафесійная біяграфія творцы ўключае Дзяржаўны тэатр оперы і балета Беларусі, Беларускі дзяржаўны тэтральна-мастацкі інстытут (БДТМІ), дзе з 1960 па 1964 гады ён працаваў рэктарам, 1967 – 1979 гг. – загадчык кафедры, 1979 – 1995 гг. – дацэнт кафедры жывапісу БДТМІ. Заслужаны дзеяч мастацтаваў БССР (1954). Мастак падарожнічаў па шматлікіх краінах Захаду і Усходу: Індыі, Непале, Фінляндыі, Швецыі, Алтаі, Карпатах, Прыбалтыцы, Крыме, Паволжы, Італіі, Францыі, Егіпце. Стварыў пейзажны летапіс вандровак, дзе спалучаецца рамантычны настрой і рэалістычнае адлюстраванне. Як пейзажыст П. Масленікаў удзельнічаў у выстаўках. Яго палотны вызначаюцца паэтычнай узнёсласцю, лірызмам. Непаўторныя і чароўныя вобразы твораў аб’ядноўваліся ў серыі «Алтайскі цыкл» (1972), «Закарпацкая сюіта» (1971), «Карпацкая сюіта» (1972). Асобныя тэмы ўключалі палотны «Ля берагоў Адэсы», «Каір. Плошча», «Каір. Парк», «Рым», «Кіеў», «Марсель. Порт». Шмат пейзажаў прысвечана Мінску: «У ваколіцах Мінска», «Стары Мінск», «Вулачка Мінска», «На ўскраіне Мінска», «Індустрыяльны Мінск», «ЦЭЦ». У іх усведамляецца прыгажосць роднага горада, архітэктурныя стылі і тыя зрухі па аднаўленні, што адбываліся на вачах. Паэзія шукалася ў жыцці, а прыгажосці надаваўся музычны рытм, сугучны з неабходнай паэтыкай сюжэта або напружанасцю колеравага гучання. Аўтар змог перадаць няўлоўныя імгненні, калі толькі на хвіліну хавалася сонца, або яго ззянне, калі ўсё ператваралася ў агульнае святло з рознымі пералівамі фарбаў, як у творах «Канец красавіка», «Вясна», «Паводка», «Жнівень», «Хвоі», «Перад цвіценнем». П. Карнач адзначаў адметнасці творчай манеры мастака: «Што б ні пісаў П. Масленікаў – Мінскае мора ці лясны гушчар, дняпроўскія далі ці гонкія сосны, зімовы лес ці першыя веснавыя праталіны, нёмансікя лясы ці Карпаты – ва ўсім адчуваецца жывапісная культура, усхваляванасць, любоў да Айчыны». Характэрнымі рысамі рабіліся звонкасць колеру, паэтычная ўзнёсласць, дзе рэальнасць асацыіруецца з паэзіяй, а жывапіс напоўнены музыкай, экспрэсіяй, набліжаны да тэатральнасці. Такімі з’яўляюцца «Пачатак вясны» (1961), «Беларускі пейзаж», «Над возерам», «Абуджэнне» (1969), «Азёрны край» (1970), «На Вячы» (1971). У час вандровак мастак занатоўваў сучасныя матывы, напрыклад, індустрыяльны пейзаж «На ўскраіне Мінска» (1963), дзе можна ўбачыць пачатак будаўніцтва Мінскага трактарнага завода, калі ў абрысах сіняга колеру першых карпусоў праглядаюцца сілуэты пабудоў і хвойных дрэў. Кампазіцыя адпавядае музычнай структуры маршу будаўнікоў, напоўненага бадзёрым настроем працоўных будняў. На адным творчым дыханні выкананы пейзаж «Халодны май» (1984), дзе асаблівую кампазіцыйную ролю адыгрывае вобраз ракі. Прыгажосць прыроды захапляла мастака сваёй зграбнасцю і непаўторнасцю. Сведчаннем таго, што П. Масленікаў працягваў развіваць рэалістычныя традыцыі мінулага, арыентуючыся на класічныя аргументы рэалізму, служыць работа «Першы выган» (1987), дзе аўтар імкнуўся спалучыць пейзаж з побытавым жанрам. На карціне бачны калгасны статак, які хаваецца ад дажджу, прытуліўшыся да ўзлеску, побач пастух. Абрысы дрэў нібы тонуць у

густым марыве як доказ таго, што мастак не капіруе натуру, а галоўнай яго задачай выступае перадача эмацыянальнай выразнасці ў паводзінах чалавека і жывёлы ў пэўны час.

У 1994 г. у Магілёўскім абласным мастацкім музеі адкрылі мастацкую галерэю Паўла Васільевіча Масленікава, з 1997 г. установа носіць імя мастака. Але ён вядомы і як мастацтвазнавец-даследчык, аўтар манаграфіі «Беларускі савецкі тэматычны жывапіс» (1962), раздзелаў па мастацтве Беларусі для «Гісторыі мастацтваў народаў СССР» (т. 8, 1974 г.), адзін з аўтараў «Гісторыі беларускага мастацтва» (1990 – 1994). У лютым 2014 г. у залах НММ РБ экспанавалася больш за пяцьдзесят твораў, аб'яднаных назвай «Настаўнікі і вучні», дзе былі прадстаўлены творы выхаванцаў праслаўленага творцы. Гэта В. Бартлава, Т. Васюк, Я. Ждан, Т. Крываблоцкая, А. Непачаловіч, М. Раманюк, С. Салохін, Н. Сухаверхава, Я. Шунейка, М. Шчамялёва. У 1989, 1996, 2004, 2014 гадах былі выдадзены альбомы творчасці мастака. З 1989 г. у Магілёве наладжваюцца пленэры па жывапісе «Вобраз Радзімы ў выяўленчым мастацтве» імя П. Масленікава.

Творчасць Паўла Масленікава ўвайшла ў даследаванні кандыдатаў мастацтвазнаўства П. Карнача, Я. Шунейкі, дачкі – доктара мастацтвазнаўства Веры Паўлаўны Пракапцовай.

РЕЗЮМЕ

В формировании пейзажного жанра живописи Беларуси XX в. значительная роль принадлежит художникам-ученикам Витебского художественного техникума (1923). Данное исследование посвящено творчеству воспитанников этой школы В. Цвирко, А. Кроля, П. Масленникова, творческая, педагогическая и научная деятельность которых, как представителей реалистической живописи, была направлена на расцвет национальной культуры и развитие белорусского изобразительного искусства.

SUMMARY

In the formation of the landscape genre painting of the twentieth century Belarus significant role belongs to artists and students of the Vitebsk Art College (1923). This study focuses on the works of pupils of this school V. Tsvirko, A. Krol, P. Maslennikov, creative, educational and scientific careers as representatives of realistic painting, was aimed at the flourishing of national culture and the development of the Belarusian art.

Шичко Е. В.

БЕЛОРУССКИЙ ЭСТАМП В ДИАЛОГЕ СО ВРЕМЕНЕМ (КОНЕЦ XX – НАЧАЛО XXI В.). ОСНОВНЫЕ ФАКТОРЫ РАЗВИТИЯ

Институт современных знаний им. А. М. Широкова

(Поступила в редакцию 12.03.2014)

Искусство в целом и его отдельные виды и жанры испытывают в своём развитии сложное взаимосвязанное и взаимонаправленное влияние двух тенденций: с одной стороны, условий общественной жизни, а также исповедуемых ею идей и ценностей; с другой – собственно эстетических закономерностей, порождаемых особенностями творческой деятельности. При этом творческая деятельность облекается в формы национального бытия и самосознания и проявляется в неповторимых феноменах художественного мышления творца.

Эти тенденции отчётливо прослеживаются и в развитии белорусского эстампа, особенно на рубеже веков, знаменательном активной включённостью в процессы социальной и культурной жизни, устремлённостью к назревшим и ожидаемым переменам. Это сопровождалось как новыми достижениями, так и новыми трудностями, ощутимыми приобретениями и неизбежными утратами.

Белорусский эстамп конца XX – начала XXI в. – важный этап в развитии белорусской станковой печатной графики и искусства. Его становление обусловлено совокупностью определяющих факторов. Этот период представляет собой сравнительно короткий временной отрезок, но он отличается значительными, во многих отношениях принципиальными переменами в политической, экономической и культурной сферах жизни общества, отказом от устоявшихся стереотипов, сдерживающих творческое воображение и художественное самоопределение. Стало очевидным, что искусство эстампа уже не может свободно и плодотворно развиваться в условиях регламентирующих требований метода социалистического реализма, а также в традиционных рамках академического реализма. Таким образом, целью статьи является анализ воздействия внешних и внутренних условий, определивших развитие белорусского эстампа данного периода.

Осмысление факторов, влияющих на развитие эстампа, опиралось как на анализ произведений, составляющих современный ареал белорусской станковой печатной графики, так и на круг искусствоведческих источников. Системные научные исследования в этой области отсутствуют. Тем не менее, полезными и наиболее содержательными были публикации на страницах периодической печати, в первую очередь журнала «Мастацтва» (до 1992 г. – «Мастацтва Беларусі»), газет «Літаратура і мастацтва», «Культура». Интересующая нас проблематика осмысливается в публикациях А. Белявец [1], П. Василевского [2], Б. Крепака [3], М. Цибульского [4], Н. Шарангович [5] и других. Конструктивными для обобщающих выводов явились материалы научных конференций, чтений [6 – 9]. Всё это позволило воссоздать картину состояния белорусского эстампа в очерченный период времени с точки зрения её узловых проблем-факторов развития.

Среди положительных факторов, оказавших существенное влияние на искусство эстампа рассматриваемого периода, следует признать динамичную художественную жизнь страны в целом. Важнейшим её компонентом, задающим тон общественного интереса, стала активная выставочная деятельность художников-графиков. Это весьма многоликое и разноплановое деяние имеет не только чисто эстетическое, но и утверждающее гуманистические идеалы значение. Многочисленные республиканские выставки, проводимые в Республиканской художественной галерее «Дворец искусств», выявляют широкий спектр тем представленных на них работ, в том числе эстампов. Вот некоторые из них: «Поиск и эксперимент» (1991); «Жыве Беларусь!» (1993), «Путями Великой Победы» (1995); «Чернобыль. Боль. Надежда» (1996). Перспективные тенденции белорусского эстампа явственно отражают молодёжные республиканские выставки: «Молодость республики» (1993), «Время, пространство, личность» (1998), «Новые имена» (2000).

В 1990-х – начале 2000-х годов регулярно организует выставки графиков «На галерее» Государственный художественный музей Республики Беларусь (с 1993 г. получил статус Национального). В 1997 г. на базе фонда многофункционального

выставочного комплекса «На росстанях» создается Музей современного изобразительного искусства, в залах которого проходят и выставки произведений эстампа. Для персональных и групповых выставок предоставляют площади Дом работников искусств, Национальный музей истории и культуры Беларуси, другие государственные и негосударственные галереи. Этапными для белорусского эстампа 1990-х годов стали коллективные выставочные проекты: «Эстамп – 96» (1996), выставка печатной графики «Современное искусство Беларуси» (1998). Количество выставочных площадок и проводимых на них выставок, посвящённых эстампу, говорит о большом количестве произведений станковой печатной графики, творимых в этот период, а также о широте идейно-тематического спектра.

Показательным достижением этого периода стало создание разнообразных частных художественных галерей, которые вместе с музеями претендуют на влиятельность в творческой среде: среди них галереи «Брама», «Жыльбел», «Мастацтва», «Медея», «А.В.», «Золото», «М-Галерея Гёте-Института Интер Национес в Минске» и другие. Таким образом, художники-графики получили дополнительную возможность демонстрировать свои произведения.

В конце 1990-х годов появляются первые отечественные интернет-галереи, ставшие новой формой презентации произведений белорусских авторов. Немного позже актуальным и доступным становится создание в сети личной страницы или персонального сайта, где можно разместить виртуальную галерею своих работ. Благодаря развитию интерактивных средств коммуникации белорусское искусство, и графика в том числе, уже не изолированы от мирового арт-процесса.

В 1990 – начале 2000-х годов образуются новые художественные объединения и группы, связанные единством взглядов их участников на искусство. В конце 1990 г. интерес к национальной исторической тематике сплотил более пятидесяти художников, работающих в различных видах изобразительного искусства, в объединение «Погоня». Его участники провозглашали идеи общественного просвещения и культурного возрождения, нашедшие художественное воплощение в многочисленных эстампах периода 1990-х годов и влившиеся в общее русло процессов национально-культурного возрождения Беларуси. С 1995 г. действует общественное объединение «Белорусская академия изобразительного искусства». В начале 2000-х годов возникают общественные объединения «Международная гильдия живописцев», «Мастер», «Артель».

Обретение Беларусью государственной независимости в 1991 г. способствовало налаживанию свободных, взаимно заинтересованных связей между художниками и творческими организациями Беларуси и европейских стран. Заметно расширился международный обмен в сфере культуры: регулярное проведение выставок зарубежного изобразительного искусства в Беларуси; совместные художественные проекты, пленэры, участие белорусских авторов в выставках за рубежом; программы обмена студентами художественных ВУЗов. Деятельно помогают развитию этого процесса ряд международных организаций, среди которых – Немецкий культурный центр имени Гёте (с 1993 г.), Польский институт в Минске (с 1996 г.).

Несомненные успехи белорусских художников-графиков получили общественное признание. Так, звание народного художника Беларуси в 1991 г.

присвоено А. Кашкуревичу и В. Шаранговичу, действительным членом Национальной академии наук Беларуси становится Г. Поплавский (1995). Серия графических произведений В. Слаука в 2000 г. была удостоена Государственной премии Республики Беларусь.

Растёт известность белорусского эстампа и за рубежом. Участвуя в международных проектах, белорусские художники демонстрируют богатый творческий потенциал отечественной школы графики, соответствующий общему европейскому уровню. Так, работы М. Барздыко были удостоены золотой медали на Международном конкурсе графики в Волонии (Бельгия, 1993 г.). Л. Алимов занял 3-е место на «Международном триеннале графики Токио-95» в Японии. Ю. Яковенко (1993) и А. Малышева (1998) стали лауреатами Гран-при Международного биеннале гравюры «Josep de Ribera» в Хативе (Испания). Офорты Ю. Яковенко получили специальный приз «EarthImage 2000» в Сан-Франциско (США). Многочисленных наград удостоены эстампы молодого поколения графиков. Среди них – работы А. Басалыго, В. Квартального, Р. Сустова, Е.Тимошенко, А. Тихоновой, Е. Шичко.

Однако при всех безусловных достижениях в белорусской станковой печатной графике выявляется ряд нерешённых и принесённых временем новых проблем. Неблагоприятным фактором художественной жизни Беларуси оказалась социальная незащищённость профессии художника. В начале 1990-х годов почти полностью исчезает государственный заказ на произведения искусства и гарантированная поддержка со стороны государства. Практически прекращаются закупки произведений музеями страны. Художники оказались в условиях стихийного несформированного арт-рынка при сильном обеднении населения. Нестабильная экономическая ситуация сказалась на быстром закрытии ещё недавно появившихся галерей, свертывании многочисленных отечественных и зарубежных проектов в области искусства. В новой ситуации снижается авторитет Белорусского союза художников, мнение и слово художественной критики.

Основным фактором, оказывающим сильное влияние на развитие белорусского эстампа на рубеже веков, выступает рынок. Европа остается единственным местом, где печатная графика востребована среди любителей и коллекционеров-профессионалов. В Беларуси же графического арт-рынка по-прежнему не существует. М. Громыко констатирует: «Несформированность и неструктурированность отечественного рынка искусства, который на пути своего развития встречается со значительными проблемами (нехватка художественных галерей, крупных коллекционеров и меценатов, экспертов, художественных ярмарок и аукционов, государственных и частных субсидий, грантов)» [8, с. 115].

На рубеже 1990 – 2000-х годов заметно отсутствие заинтересованности и слабая мотивация художников-графиков к участию в выставках в собственной стране. Внимание молодых авторов сосредоточено на участии в международных художественных выставках-конкурсах, что является делом личного престижа.

В этот период наблюдается значительная миграция белорусских художников разных поколений, а также мощный отток предметов современного искусства за рубеж. На негативные процессы в развитии искусства 1990-х годов указывает искусствовед П. Василевский: «Мы можем утратить профессиональный потенциал,

который нарабатывался десятилетиями и который сегодня либо не востребован, либо реализуется за границей нашей страны» [2, с. 41].

Актуальная проблема эстампа на рубеже веков – снижение популярности графических техник, таких как гравюра, литография, офорт, шелкография. Это можно отнести фактически ко всем поколениям графиков. Почти полностью исчезли ксилография и линогравюра. Художники-графики предпочитают смешанные, комбинированные техники, что позволяет работать гораздо быстрее и проще, не требует абсолютной точности в соблюдении порядка технического процесса. Определённые трудности связаны с дороговизной материалов, а также с нехваткой молодых высококвалифицированных мастеров-печатников.

Одновременно как отрицательным, так и положительным явлением стало стремление художников, в особенности молодых, к активному освоению опыта западной культуры XX в. Следствием этого стал постепенный отход от бытовавших ранее традиций и вхождение белорусского эстампа в контекст современной мировой графики. Как отмечает М. Борозна, «художественные тенденции второй половины 1990-х годов не являются цельным продолжением предыдущих традиций, более ощутим фактор хаотичного заимствования» [6, с. 24]. Под влиянием процессов глобализации современного мышления, обусловленных расширением возможностей средств массовой коммуникации, наметились признаки нивелирования наиболее характерных особенностей, выделяющих школу белорусского эстампа. Стиль и манера подачи графических произведений приближаются к апробированным в западноевропейском искусстве. В то же время эстамп конца XX – начала XXI в. характеризует существенное разнообразие творческих методов по сравнению с предыдущим периодом. Такие быстрые и явные перемены ранее довольно однородного ландшафта белорусского искусства свидетельствуют о том, что идёт естественное формирование нового образа мышления. Это обещает новые открытия, но надо быть готовым и к новым утратам, что в искусстве всегда связано с особыми переживаниями.

Таким образом, развитие эстампа в Беларуси в конце XX – начале XXI в. происходит под влиянием факторов, затронувших все важнейшие сферы жизни. Актуальные процессы художественной жизни в стране, многообразная выставочная деятельность художников, создание новых галерей, художественных объединений и групп, заинтересованный международный обмен в сфере культуры, развитие Интернета и арт-рынка способствовали формированию нового образа мышления художников, новых тенденций в искусстве эстампа, значительно отличающих его от эстампа предыдущих лет и предполагающих его дальнейшее тематическое и техническое обогащение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белявец, А. Сучасная графіка. Межы і перспектывы / А. Белявец // Мастацтва. – 2008. – № 8. – С. 4 – 11.
2. Васілеўскі, П. Дар – не падарунак / П. Васілеўскі // Мастацтва. – 1999. – № 1. – С. 40 – 43.
3. Крэпак, Б. Пластыка, якая не мае аналагаў / Б. Крэпак // Культура. – 1997. – № 43. 1-7 лістапада. – С. 3.

4. Цыбульскі, М. Блукаючы ў ваколіцах авангарда / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 2001. – № 5. – С. 14 – 15.
5. Шаранговіч, Н. Школа : была, ёсць, будзе! / Н. Шаранговіч // Мастацтва. – 2005. – № 10. – С. 44 – 47.
6. Баразна, М. Р. Беларускае выяўленчае мастацтва ў XX стагоддзі / М. Р. Баразна // Альманах : запіскі Беларус. дзярж. акад. мастацтваў. – 2000. – № 3. – С. 18 – 26.
7. Васілеўскі, П. Праблема астатніх / П. Васілеўскі // Альманах : запіскі Беларус. дзярж. акад. мастацтваў. – 1999. – № 2. – С. 10 – 104.
8. Грамыка, М. В. Мастацкае жыццё Мінска (1991 – 2007 гг.) / М. В. Грамыка // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2007. – Вып. 3, ч. 1. – С. 114 – 122.
9. Рынкевіч, У. І. Актуальныя праблемы развіцця беларускай станковай графікі / У. І. Рынкевіч // Пытанні мастацтвазнаўства этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2006. – Ч. 1. Мастацтвазнаўства, фальклор і этналогія. – С. 144 – 148.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению одного из малоисследованных явлений белорусской графики – эстампу конца XX – начала XXI в. Анализируются основные факторы, влияющие на развитие белорусского эстампа этого периода: выставочная деятельность художников; художественные объединения и галереи; международный обмен в сфере культуры; изменения в развитии арт-рынка и другие.

SUMMARY

The article is devoted to studying of one of the unexplored phenomena Belarusian graphics, prints, late XX – early XXI centuries. The author analyzes the major factors influencing development of the Belarusian print of this period, among which exhibition activity of artists, art associations and galleries, the international exchange in the culture sphere, development of the art market are analyzed.

РАЗДЗЕЛ II
ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

Алейнікава Э. А.

ВАКАЛЬНАЯ СПАДЧЫНА ЭЛЬЗЫ ЗУБКОВІЧ У КАНТЭКСЦЕ ТВОРЧАСЦІ КАМПАЗІТАРАЎ БЕЛАРУСКАГА ЗАМЕЖЖА

Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі
(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2014)

Сярод важных праблем сучаснага айчыннага мастацтвазнаўства вылучаецца неабходнасць аб’ектыўнай рэканструкцыі гісторыі музыкі нашай краіны. Доўгі час адсутнічала магчымасць аналізаваць вялікі корпус музычных твораў кампазітараў, якія апынуліся за межамі радзімы, але заўсёды заставаліся яе патрыётамі. У першую чаргу гэта тычыцца творчасці М. Куліковіча-Шчаглова, М. Равенскага і Э. Зубковіч.

Не патрабуе доказу той факт, што нацыянальнае аблічча прафесійнай музыкі той ці іншай кампазітарскай школы рэпрэзэнтуе жанр оперы, у якім праламляюцца найбольш важныя ментальныя рысы народа, яго гістарычнае мінулае, асаблівасці міфалагічных уяўленняў, сувязь з фальклорам. Таму немагчыма рэканструяваць з усёй дасканаласцю шлях развіцця беларускай оперы без «Браніславы» М. Равенскага, народжанай у супрацоўніцтве з У. Дубоўкам, без «Ляснога возера», «Кацярыны», «Усяслава Чарадзея» М. Куліковіча-Шчаглова, оперы «Маргер» К. Горскага. Нельга не згадзіцца з гісторыкам айчыннай музыкі Р. Аладавай, якая слушна, што «ў рэчышчы адраджэнскіх ідэй узрастае ўвага да творчай спадчыны нашых суайчыннікаў, якія ўвайшлі ў гісторыю еўрапейскага мастацтва як прадстаўнікі польскай ці рускай культуры» [1, с. 5].

Асаблівай увагі заслугоўвае камерна-вакальная музыка. Гэта невыпадкова, таму што менавіта яна заўсёды лічылася своеасаблівай творчай «лабараторыяй», дзе выпрабоўваліся найбольш характэрныя інтанацыйныя звароты, рытмаформулы, звязаныя з пэўнай семантыкай слова, прасодыяй, акустычнай афарбоўкай той ці іншай нацыянальнай мовы. Відавочна, што стварэнне інтанацыйнага слоўніка любой кампазітарскай школы – працэс доўгі, які патрабуе намаганняў многіх таленавітых музыкантаў, паэтаў і выканаўцаў. З пазіцый часу, калі сучасная вакальная спадчына беларускіх кампазітараў XX ст. Вядомая і пазнавальная, цікава параўнаць з ёй стылявыя пошукі кампазітараў замежжа ў гэтай галіне музыкі. Тым больш што вакальная творчасць заўсёды была ў цэнтры ўвагі беларускіх творцаў.

Сярод кампазітараў замежжа звяртае на сябе ўвагу даследчыка асоба М. Равенскага. Таленавіты, вельмі духоўны і музыкальна адораны кампазітар больш вядомы як аўтар гімна «Магутны Божа». Многія яго вакальныя творы прадстаўлены ў зборніку 1946 г., які ўключаў творы аўтара і кампазітараў-суайчыннікаў. Большая частка зборніка прысвечана апрацоўкам беларускіх песень – каля 70 нумароў, хоць вядома, што аўтарам было сабрана «больш за 270 беларускіх народных песень» [2]. Жанравы дыяпазон шырокі: вясельныя («Кланяйся, Маланачка», «Ігруша», «Прышоў на вяселле»), валачобныя («Валачобныя людзі добрыя», «Ды была ў

бабкі» і інш.), калядныя («А ў свеце навіна», «І наш пан», «Го, го, го, каза»), купальскія («Ішла Купала сялом», «Купалінка»), жніўныя («Ды ўжо сонейка», «А жніце, жнеячкі, жніце»), жаўнерскія («То не дудка мая») песні. Першае, што звяртае да сябе увагу ў апрацоўках М. Равенскага – незвычайна тактоўныя адносіны кампазітара да аўтэнтыкі фальклорнага спеву. Маскоўская адукацыя, відавочна, пазітыўным чынам адбілася на ўспрыманні фальклорнай першакрыніцы, мастацкі падыход да якой быў накіраваны на максімальнае захаванне інтанацыйна-ладавай і рытмічнай структуры напеву, а не на ўзбагачэнне яго «хараством» прафесійных сродкаў выразнасці.

Адным з таленавітых кампазітараў беларускага замежжа з'яўляецца М. Куліковіч-Шчаглоў. Трапіўшы ў Германію, музыкант займаўся сваёй асноўнай працай – ствараў музыку і выконваў яе разам з вандроўным Беларускім тэатрам эстрады, арганізаваным дзеля прапаганды беларускага музычнага мастацтва. З 1950 г. кампазітар жыў у Амерыцы (Чыкага), дзе выдаў шэраг зборнікаў, у якія ўвайшлі многія творы мастака. Адным з такіх з'яўляецца зборнік, што выйшаў у Кліўлендзе ў 1960 г.

Зборнік адкрываецца ўступам аўтара, які з першых радкоў падкрэслівае сувязь сваёй працы з рэаліямі музычнага жыцця савецкай Беларусі, ролю ў збіранні, вывучэнні і апрацоўцы беларускіх песень А. Грыневіча, Р. Шырмы, Н. Сакалоўскага, М. Аладава. Відавочна, што пры складанні гэтай маштабнай працы (зборнік уключае 92 творы) М. Куліковіч імкнуўся задаволіць густы розных сацыяльных слаёў грамадства, але пры гэтым у цэнтры ўвагі было жаданне максімальна захаваць асноўныя рысы беларускага менталітэту і нацыянальнага характару. Каб больш дакладна матываваць шырокі жанрава-мастацкі дыяпазон зборніка, музыкант пісаў аб неабходнасці «падкрэсліць, што беларускі фальклёр ня ёсьць выключна адбіцьцём пакутных і горкіх пачуцьцяў ды настрояў Беларускага народу, як гэта прынята мэханістычна сьцьвярджаць, але й зыркі доказ моцы народнага духу, які здолеў і ў цяжкіх умовах гісторыі захаваць і разьвіць арганічныя рысы народнай натуры – жыцьцяздольнасць, сілу змаганьня з "доляй – няўдашачкай", аптымізм, гумар, востры розум, весялосьць і запраўдны імпэтны тэмпарамант» (у цытаце захоўваецца арфаграфія першакрыніцы. – *Э. А.*) [4, с. 3].

Зборнік складаецца з пяці раздзелаў, якія разам ствараюць «энцыклапедыю» беларускай вакальнай музыкі замежнага аўтара: «З гістарычнага мінулага», «Рамансы і песні на словы беларускіх паэтаў», «Лірычныя народныя песні», «Песні лёгкага жанру», «Жарты, гульні і скокі».

Зборнік М. Куліковіча ўражвае аб'ёмам і разнастайнасцю інфармацыі. Пасля яго аналізу здаецца, што перад вачыма прайшла цэлая эпоха айчыннай музычнай культуры з яе пошукамі мастацкай праўды і нацыянальнай характэрнасці стылю, дасягненнямі і памылкамі, здабыткамі і стратамі.

У кантэксце творчасці кампазітараў беларускага замежжа вялікую цікавасць выклікае творчасць Эльзы Робертаўны Зубковіч (дзявочае – Пілеман), якая нарадзілася ў Мінску ў 1895 г. у сям'і беларускай інтэлігенцыі, дзе ў пашане былі літаратура, мастацтва, музыка. У час Першай сусветнай вайны дзяўчына пазнаёмілася з выдатным педагогам, піяністам, прафесарам Варшаўскай кансерваторыі Георгіем Жураўлёвым, пад кіраўніцтвам якога прайшла поўны курс

кансерваторыі па фартэпіяна. Прафесійную адукацыю Э. Зубковіч атрымала ў Берлінскай кансерваторыі, дзе займалася ў класе кампазітара, прафесара-тэарэтыка Паўля Юона. Цяжкае матэрыяльнае становішча сям'і, смерць бацькі прымусілі Эльзу вярнуцца ў Мінск, але па рэкамендацыі П. Юона яе дапусцілі да выпускных экзаменаў. У Штутгарцкай кансерваторыі яна здала іх экстэрнам у маі 1922 г. і атрымала дыплом піяністкі-педагога. У 1932 г. Эльза Зубковіч была прынята на працу ў Беларускую дзяржаўную кансерваторыю, дзе ўзначаліла кафедру агульнага фартэпіяна і паралельна займалася музыказнаўствам. Пад яе кіраўніцтвам кафедра ператварылася ў сапраўдную навукова-даследчую ўстанову. Кампазітар сябруе з такімі вядомымі прадстаўнікамі беларускай музыкі, як В. Залатароў, М. Аладаў, Я. Цікоцкі, М. Равенскі. У гэты час у выдавецтва была здадзена кніга Э. Зубковіч, куды ўвайшлі апрацоўкі беларускіх народных песень, рамансы на словы беларускіх паэтаў. Блізкасць нямецкай культуры садзейнічала цікавасці Э. Зубковіч да творчасці І. Брамса, пра што яна ў 1934 г. напісала кандыдацкую дысертацыю, якую планавала абараніць у Маскве. Але Вялікая Айчынная вайна перашкодзіла гэтым планам. У 1944 г. Э. Зубковіч разам з сям'ёй выехала ў Германію, а пасля – у ЗША. За мяжой піяністка разгарнула актыўную педагагічную дзейнасць. Сярод яе вучняў быў нямецкі піяніст Г. Штэгер. Дзейнасць Э. Зубковіч за мяжой была дастаткова разнастайнай: акрамя педагагічнай працы яна актыўна выступала ў канцэртах, чытала лекцыі па гісторыі музыкі, пісала рэцэнзіі, рэдагавала кнігі.

Творчасць Э. Зубковіч на сённяшні дзень амаль не даследавана. Аб'ектыўна гэта абумоўліваецца адсутнасцю нотнага матэрыялу, страчанага ў часы вайны ці вывезенага за мяжу. Вядома, што ў даваенны перыяд Э. Зубковіч напісала шмат рамансаў на тэксты беларускіх паэтаў; мелодыі некаторых з іх аўтар выкарыстала ва ўверцюры «Будаўніцтва», напісанай для беларускіх народных інструментаў. Сярод твораў Э. Зубковіч – фантазія «Бульба», апрацоўка народных песень «Кума мая, кумачка», «Сваток»; значнай падзеяй у творчасці беларускага кампазітара стала выкананне пяці апрацовак народных песень для беларускага канцэрта на Сусветнай выстаўцы ў Нью-Йорку ў 1964 г.

Э. Зубковіч актыўна працавала ў жанры фартэпіяннай мініяцюры, стварала для вучняў п'есы з шырокім выкарыстаннем у іх народных мелодый. У Германіі піяністка склала падручнік для выканаўцаў-пачынальнікаў – зборнік п'ес «Першыя радасці», выдадзены пазней у ЗША. У эміграцыі Э. Зубковіч актыўна працавала ў жанрах еўрапейскай фартепіяннай музыкі. Яе спадчына, акрамя шматлікіх апрацовак народных беларускіх песень, уключала фартэпіянныя і вакальныя мініяцюры: прэлюдыі, рамансы, праграмныя п'есы. У свой час высока ацаніў фартэпіянную спадчыну кампазатара музычны крытык беларускага замежжа Алесь Карповіч. Асобны меладызм фартэпіяннай фактуры і строгая дакладнасць выказвання ў творах Э. Зубковіч арганічна злучаліся з нацыянальнай фальклорнай інтанацыйнасцю і вылучалі аўтарскі стыль нашай славутай зямлячкі.

Значную частку спадчыны Э. Зубковіч складае вакальная музыка. Высокапрафесійная адукацыя і шырокія веды ініцыіравалі цікавасць кампазітара да рускай культуры «сярэбранага веку». Яна стварыла шэраг рамансаў на словы рускіх паэтаў А. Блока, Г. Ахматавай. Плённым было сяброўства Э. Зубковіч з рускай паэткай Ірынай Сабуравай. Вынікам іх творчых сустрэч стаў зборнік рамансаў

«Осенние падают листья» (паводле рускамоўнага зборніка вершаў «Разговор молча»), які выйшаў у Нью-Йорку ў 1972 г. Для сучаснай музыказнаўчай навукі і выканальніцкай практыкі найбольшую цікавасць уяўляе зборнік рамансаў Э. Зубковіч «Край мой васільковы», выдадзены ў 1972 г. Беларускім інстытутам навукі і мастацтва ў Нью-Йорку. У прадмове да зборніка Алесь Карповіч заўважыў, што рамансы Э. Зубковіч заслугоўваюць увагу як музыкантаў-прафесіяналаў, так і аматараў гэтага жанру. Гэта абумоўліваецца, на думку крытыка, наступным: «Назва “раманс”, строга кажучы, не зусім перадае характар гэтых кампазіцый. Яснасцю формы, стрыманасцю музычна-тэхнічных сродкаў, натуральнасцю выражэння творчайа задумы яны, хутчэй, тое, што ў нямецкай музыцы завецца Lied – твор з тэкстам, блізкі да народнай песні, лірычны змест якога плаўна перадаецца мелодыяй... Кампазіцыі Э. Зубковіч – гэта тая мастацкая песня, што, пачынаючы ад Шуберта, дасягнула высокай дасканальнасці ў творчасці Шумана, Брамса, Вольфа і Рыхарда Штрауса. Тут да выразнасці мелодыкі далучаецца развітае фартэпіяннае суправаджэнне, якое паглыбляе і ўзмацняе настрой тэксту» [3, с. 32].

Аналіз твораў Э. Зубковіч сведчыць пра вельмі тонкае ўспрыманне паэтычнага слова: яна перааканаўча інтэрпрэтуе ўзнёслую патэтыку Я. Коласа («О, край родны»), сугестыўную інтанацыю вершаў А. Гаруна («Восень», «Ветру»), глыбока адчувае асаблівую тугу эміграцкай лірыкі М. Кавыля («Я душу нявыгойна параніў»), Н. Арсенневай («Мроя», «Знае сэрца», «Асенняя песня»).

Першае, што заўважаецца ў стылістыцы песень – супярэчлівы накірунак дзвюх тэндэнцый: з аднаго боку, відавочнае жаданне абапірацца на інтанацыйны слоўнік зразумелай беларускай песеннасці; з другога – пазбегнуць трывіяльнасці, уласцівай часам аматарскай гарадской песні-рамансу беларускіх кампазітараў-папярэднікаў. Шмат у чым гэта дасягаецца аўтарам за кошт даволі вытанчанай гарманічнай мовы. У песнях удала выкарыстаны мудрагелістыя гармоніі, якія навяваюць алюзіі з харством лістаўскіх энгарманічных мадуляцый; па-імпрэсіяністычку, нават як у К. Дэбюсі, з ангемітоннымі інтанацыямі ўспрымаюцца акордавыя комплексы ў песнях «Знае сэрца», «Вясновы вечар» (у апошнім рамансе выклікаюць захапленне нечаканыя гарманічныя суадносіны паміж мі-мінорам і фа-дыез-мажорам).

Беларускаму характару не ўласціва экспрэсіўна адкрытае праяўленне эмоцый. У рамансавай сферы, якая ў першую чаргу «правакуе» праяўленне экстравертна накіраваных моцных пачуццяў, Э. Зубковіч здолела адлюстраваць тыповы менавіта для беларускай ментальнасці склад перажыванняў, што бліжэй да інтымных выказванняў Ф. Шуберта, чым да «маленькіх трагедый» П. Чайкоўскага.

Гэтае ўнутранае супрацьстаянне асабліва відавочна адчуваецца ў рамансе «Мроя» на словы Н. Арсенневай. Змест верша адлюстроўвае такі стан чалавека, пры якім каханне здаецца не толькі доўгачаканай мрояй, але і з’явай, блізкай да нейкіх рэальных праяўленняў. Вясна нараджае новыя мары, падобныя да пялёсткаў тонкіх ігруш:

Ігрушкаю белай над сеткаю ніў
Яна расцвіла мне ў веснія дні,
і стаялі ў сэрцы настылыя йльды,
імкнула б, ляцела, не знаю куды.

Смяюцца й мяцеляцца белай красой
Мой смех і пялёсткаў ігрушкавых рой.
А ўсё цераз тое, што нехта мяне
сягоння спаткае ў лагчыне на дне.

Аб гэтай лагчыне, дзе ціша ды змрок,
я мрою й сумысля, і так неўзнарок,
хоць ведаю, знаю, вятры абаб'юць,
як белую йгрушку, і мрою маю.

Метафарычны сэнс вершаў Н. Арсенневай не патрабуе каментарыяў. Але, калі звярнуцца да характару чатырохстопнага амфібрахія і агульнага драматычнага падтэксту верша, узгадваюцца шчырыя песні Ф. Шуберта (напрыклад, «Паляўнічы» з цыкла «Цудоўная мельнічыха»). Алюзіі падмацоўваюцца трохдольным метрам, адсутнасцю лірычнай распеўнасці ў вакальнай партыі, дакладным супадзеннем «склад – нота» ў памеры 6/8. Адначасова па-рамантычнаму шчыра (але з выкарыстаннем шчымлівых інтанацый, хутчэй, са «слоўніка» П. Чайкоўскага) раскрывае драматычны падтэкст верша фартепіянная пастлюдыя, у якой з відавочнай душэўнай цяжкасцю пераадольваецца «туга» гучання соль-мінора, каб хоць на імгненне вярнуць пазітыў першапачатковага настрою.

Адчувальныя сувязі з нямецкай рамантычнай музыкай у рамансах Э. Зубковіч невыпадковыя. Добрае веданне нямецкай культуры, мовы, захапленне творчасцю І. Брамса апасродкавана адлюстроўваюцца на многіх рысах яе індывідуальнага стылю. Так, песня «Ой ты, край мой залаты» на вершы М. Кавыля ў «сустрэчным рытме» памеру 3/4 па агульным светаадчуванні часам нагадвае «Вальсы для фартэпіяна» і «Вальсы кахання» І. Брамса. З нямецкім класікам яе збліжае своеасаблівая ўнутраная этыка выказвання, адсутнасць знешняга пафасу, імкненне агучыць паэтычнае слова як мага строгай, лаканічнай, але ўнутрана шчырай інтанацыяй.

Але і «славянскі вектар» у песнях Э. Зубковіч праяўляецца даволі відавочна. Ён ахоплівае як фальклорныя інтэнцыі, так і шматлікія алюзіі з багатай спадчыны рускай вакальнай музыкі. Агульныя прыкметы славянскага пачатку праяўляюцца, напрыклад, у «Калыханцы» на словы Н. Арсенневай. У гэтым творы прысутнічае неквадратны 12-тактавы перыяд з вырыянтным аднаўленнем рытма-інтанацый; у рамансе «Я душу нявыгойна параніў» на вершы М. Кавыля адчуваецца агульная патэтыка раманса П. Чайкоўскага «День ли царит»; жанрава-стылявыя алюзіі з А. Даргамыжскім і М. Мусаргскім (у прыватнасці, з п'есай «Сляза») афарбоўваюць вакальны твор «Дарога» на вершы Я. Коласа; сувязь са шляхецкімі беларуска-польскімі паланэзамі М. К. Агінскага відавочная ў заключным дуэце «Родны край» на словы Н. Арсенневай.

У тым, што беларускі раманс у творчасці Э. Зубковіч узняўся на новы мастацкі ўзровень, не выклікае сумнення. Але заставалася вельмі актуальным пытанне аб нацыянальнай «самаідэнтыфікацыі» айчыннай музыкі, у тым ліку вакальнай. Знешняя блізкасць вакальных інтанацый да фальклорных ніколі не сведчыла пра глыбіню стылю, які б мог па-сапраўднаму рэпрэзентаваць мастацкія з'явы як

этнічна-беларускія. Музычная гісторыя і практыка кожнай краіны, яе нацыянальная самабытнасць крышталізавалася ў першую чаргу ў сферы вакальнага мастацтва, якое акумуліравала на працягу стагоддзяў усе адметнасці нацыянальнай прасодыі, «акустычнае багацце» мовы.

Цеснае ўзаемадзеянне на Беларусі розных народаў: беларусаў, палякаў, яўрэяў, украінцаў, немцаў, татар – садзейнічала пэўнай «уніфікацыі» не толькі свядомасці, але і сродкаў мастацкай выразнасці, якія «жывіліся» шматлікімі моўнымі, музычнымі і фальклорнымі крыніцамі.

У выпадку з Э. Зубковіч мы маем цікавы прыклад своеасаблівай бінарнай свядомасці, у якой арганічна перапляліся феномены беларускага і нямецкага пачаткаў.

Шмат цікавай інфармацыі для разважанняў музыказнаўцаў дае зборнік Э. Зубковіч «Край мой васільковы». Аналіз песень таленавітага кампазітара сведчыць пра тое, колькі яшчэ пытанняў і праблем узнікне на шляху рэканструявання айчыннай гісторыі музыкі, шляхі якой былі напоўнены цяжкімі выпрабаваннямі.

У 1990-я гады Сяргей Чыгрын слушна пісаў: «У нас у Беларусі не так шмат было і ёсць жанчын-кампазітараў. А тым больш такіх, якія валодаюць патрэбнымі кампазітару якасцямі: талентам, ведамі і шчырымі адносінамі да сяброў і сваёй Бацькаўшчыны. Усе гэтыя якасці ў свой час мела беларускі кампазітар і педагог Эльза Зубковіч» [6]. Але час ідзе наперад, і новыя генерацыі музыкантаў шчыра жадаюць ведаць сваю музычную гісторыю ва ўсёй яе паўнаце. Гэта тычыцца не толькі прафесіяналаў, але і ўсіх, хто шануе нацыянальныя традыцыі, родную культуру і яе выдатных прадстаўнікоў.

ЛІТАРАТУРА

1. Аладова, Р. Н. Константин Горский и его опера «Маргер» в контексте белорусской культуры / Р. Н. Аладова. – Минск : БГАМ, 2005. – 216 с.
2. Беларус. – Нью-Йорк, 1986. – № 332. Снежань.
3. Зубковіч, Э. Край мой васільковы (12 песняў для сярэдняга голасу з фартэпіянам) / Э. Зубковіч ; прадм. А. Карповіча. – Нью-Йорк : Выданне Беларускага інстытута навукі і мастацтва, 1972. – 31 с.
4. Куліковіч, М. Беларускі песенны зборнік / М. Куліковіч. – Кліўленд : Выд. згуртавання бел. моладзі ў Кліўлендзе, 1960. – 226 с.
5. Олейникова, Э. А. «Расколотая целостность» отечественной музыки, или Об актуальности изучения творчества композиторов белорусского зарубежья / Э. А. Олейникова // Культура. Наука. Творчество : материалы VI Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 10-11 мая 2012 г. /науч. ред. М. А. Можейко / Бел. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2012. – Вып. 6. – С.219 – 223.
6. Чыгрын, С. Кампазітар і педагог Эльза Зубковіч / С. Чыгрын // Голас Радзімы. – 1996. – 26 снежня.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрывается актуальность всестороннего изучения для отечественного искусствознания наследия композиторов белорусского зарубежья. В центре внимания – вокальное творчество Э. Зубкович, в котором отразились сложные процессы формирования интонационного словаря национальной композиторской школы.

SUMMARY

The article reveals the urgency of comprehensive study for national heritage of art of Belarusian composers abroad. The focus is made on vocal works by E. Zubkovich that reflected the complex processes of formation of intonation dictionary of composers' national school.

Безручко А. В.

КИНОЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ КАК МАЛОИЗВЕСТНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ СОВЕТСКОЙ КИНОПЕДАГОГИКИ В 20-Х ГОДАХ XX В.

Институт телевидения, кино и театра Киевского международного университета

(Поступила в редакцию 19.12.2013)

Киноэкспериментальная мастерская (КЭМ) в г. Киеве организована в конце 1926 г., как сообщалось в главном журнале украинской кинематографии «Кино», при помощи, как тогда называли, киномолодняка: «За год своего существования мастерская организовала киносеминар при институте им. Лысенко (Киевский музыкально-драматический институт им. Н. Лысенко. – *А. Б.*), устроила несколько экспериментальных работ и съёмок.

Теперь эта мастерская готовится к постановке короткометражного фильма “Сон обычного человека”. В мастерской активно работают студенты художественного (Киевский художественный институт. – *А. Б.*) и лысенковского институтов и рабочих низовых ячеек ОДСК (Общество друзей советского кино. – *А. Б.*).

Работой мастерской руководит проф. Пидгарецкий, Г. Затворницкий, Семенович и Езерский» [6]. В журнале был помещён кадр из эпизода «Обыск», над которым работали ученики Киноэкспериментальной мастерской.

Одним педагогов КЭМ был ученик В. Э. Мейерхольда и Л. С. Курбаса Глеб Дмитриевич Затворницкий, который вспоминал, что во 2-й половине 1920-х годов «работал в Киеве киносценаристом и был режиссёром киноэкспериментальной мастерской» [12].

23 июня 1927 г. в помещении бывшей Киевской караимской кенасы состоялось торжественное открытие Дома кинообщественности, где «будет сосредоточена вся кинообщественная жизнь Киева» [8]. Располагался он на ул. Ворошилова, 7 (теперь – Дом актёра на ул. Ярославов Вал).

В августе 1927 г. по инициативе правления Всеукраинского фото-киноуправления (ВУФКУ) в Киеве был проведён ряд собраний ячеек Общества друзей советского кино (ОДСК), где обсуждались вопросы организации сначала Киевского, а затем и Всеукраинского ОДСК: «Председатель Правления ВУФКУ тов. Шуб сделал на совещании доклад “Украинское кино и кинообщественность”. Докладчик подчеркнул тот огромный вес, который может иметь ОДСК, когда оно хорошо наладит свою работу. Об этом свидетельствует хотя бы тот опыт, что его имеет Российское ОДСК. Вообще советское кино в Украине до сих пор было оторвано от широких масс. Теперь ВУФКУ изменяет направление своей работы, хочет того, чтобы все украинское трудовое общество было осведомлено и заинтересовано работой украинского кино.

После доклада тов. Шуба выступало несколько товарищей, которые указали на необходимость организации кинособщества и на необходимость связать кино с другими отраслями украинской советской культуры.

Организационное бюро ОДСК избрано в составе тт. Шуба, Черияка, Драгоманова, Савицкого, Шимкова, Могилевского, Затворницкого, Дзика, Бажана, Степанова, Виноградова, Букшпана и Антонюка» [11].

Как видно из вышеприведенной цитаты, преподаватель КЭМ Глеб Затворницкий входил в Организационное бюро ОДСК вместе с руководителями ВУФКУ и выдающимся украинским поэтом и общественным деятелем Николаем Бажаном.

Обратим внимание, что руководство ВУФКУ не только активно помогало организации и работе всех элементов ОДСК, но и предоставило для Оргбюро ОДСК помещение в собственном доме № 12 на бульваре Шевченко. В дальнейшем в этом здании будет размещаться вновь созданный Киевский государственный институт кинематографии (КГИК), куда придут учиться люди, которые прошли школу КЭМ ОДСК.

Даже ученики старших классов Художественной индустриальной школы (ХИШ) стали членами Общества друзей советского кино и, скорее всего, принимали участие в работе Киноэкспериментальной мастерской. Как вспоминал бывший «хишник», в будущем известный украинский художник театра и кино Алексей Викторович Бобровников, «в школе кипела своя жизнь, – кроме самодеятельных спектаклей, капустников, возникали порой фантастические творческие организации, а вступив в ОДСК (Общество друзей советского кино), которое занимало мавританское здание бывшей караимской молельни и в какой-то мере заменяло ещё не созданный Союз кинематографистов, ученики последних курсов вообразили себя уже законченными кинематографистами» [1].

В рамках работы Киноэкспериментальной мастерской в марте 1927 г. был организован киносеминар в Киевском музыкально-драматическом институте им. Н. Лысенко для студентов третьего курса драматического факультета. Заданием этого семинара было дать «цикл энциклопедических знаний в отрасли кино, ликвидировать неграмотность» [7].

На протяжении трех месяцев (март – апрель – май) в 1927 г. было прочитано 94 лекции по энциклопедии, инженерии, технике кино и других кинематографических дисциплинах. Во время летних каникул часть студентов планировалось привлечь к съёмкам фильма А. Довженко «Звенигора».

В Киноэкспериментальную мастерскую также входили студенты первого выпуска кинофакультета Киевского театрального техникума, которые для получения диплома должны были пройти стажировку на кинопроизводстве.

Известный украинский сценарист, режиссёр игрового и документального кино Арнольд Владимирович Кордюм вспоминал, как студенты кинофакультета Киевского театрального техникума (в дальнейшем вольётся в Киевский театральный институт) попали в его съёмочную группу «Джальма» (1928). Для этого режиссёра вызывали к первому секретарю окружкома партии, в кабинете которого сидело около двадцати выпускников кинофакультета, просивших партийного руководителя посодействовать устройству на кинофабрику. Секретарь предложил режиссёру взять

их в съёмочную группу. «Глянул я на молодёжь и подумал: “Будут работать они на полную силу – ведь знают: кинофабрики ещё нет, а просятся, – вспоминал А. Кордюм. – Мы направились вместе на Владимирскую гору, сдвинули четырёхугольником лавки, расселись и начали составлять киногруппу. М. Печорина записали ассистентом режиссёра, В. Иванисова и М. Мельникова – помрежами. Девушек назначили помощниками оператора, костюмера и реквизитора, а когда нужно – они будут сниматься групповодами и в эпизодах. Героиню фильма играла молодая актриса Л. Островская. Из состава тех, кто принимал участие в создании этого фильма, вышли известные деятели кино: помреж М. Мельников – режиссёр кинохроники, О. Кизимовская – режиссёр монтажа студии имени А. Довженко» [10].

Некоторые украинские студенты даже искали возможность стажировки за пределами республики. Такие же проблемы имели и студенты Московского государственного техникума кинематографии (МГТК). Так, С. Комаров вспоминал, как ему пришлось ехать в Узбекистан: «На московских студиях связей у меня не было. Я решил использовать свои знакомства в Ташкенте. Там в ОПТУ работал начальником фельдсвязи Версан, у которого я служил в Бухаре.

Написал ему письмо с просьбой устроить меня на практику в Узбекгоскино. Получаю телеграмму – одно слово “приезжай”. Уговорил своего товарища Льва Морозовского поехать делать диплом в Ташкент» [9].

Фотокинолюбительская секция ОДСК была под особым контролем не только кинематографического руководства, но и журналистов специализированных изданий: «Достаточно хорошо идёт дело и с кинолюбительством. При секции работает экспериментальная группа, которая действует уже долго и упорно, и имеет некоторые достижения. Достижения эти имеют пока ещё формальный экспериментальный характер, но впоследствии они будут преобразованы в практическую производственную работу, и только затем можно будет правдиво и верно оценить работу группы.

Вскоре секция устроит в доме кинообщественности вечер фотокинолюбителей, где будут продемонстрированы наши работы» [3, с. 10].

В журнале «Кіно» рассказывалось о работе Экспериментальной группы ФКАС («фотокіноаматорская секція») ОДСК, которая «на днях закончила свою последнюю работу – эпизод “Человека с хлебом”.

Тема эпизода: сельскохозкоммуна в 1921 г., борьба коммунаров за то, чтобы любой ценой сберечь зерно для весеннего посева. Работа акцентирована в направлении усовершенствования композиции кадра» [14]. Статья иллюстрировалась кадром из «Человека с хлебом».

Вместе с учениками Киноэкспериментальной мастерской Г. Затворницкий работал над короткометражным фильмом «Виновий валет»: «Киевская киноэкспериментальна мастерская закончила работу над постановкой короткометражного фильма “Виновий валет”.

В фильме принимают участие исключительно кемовцы. Режиссура Г. Затворницкого.

Тема фильма – вражда двух братьев, каждый из которых идёт своим жизненным путём. Место действия – пограничная полоса. Фильм сделан в конструктивно-реалистичных тонах» [5].

Летом 1928 г. ученики КЭМ сняли новый короткометражный фильм: «Экспериментальная группа ОДСК Киевщины закончила ставить фильм, который имеет задание пропагандировать школу плавания на Днепре. Называется фильм “Учись плавать”. Снимали картину на водной станции профсоюза Советов рабочих. Принимали участие в съёмке лучшие киевские спортсмены и пловцы» [2]. В журнале был представлен кадр из фильма «Учись плавать» – прыжок в воду из башни с двенадцатиметровой высоты.

Киноэкспериментальная мастерская ОДСК активно работала и в 1929 г., а Глеб Затворницкий был одним из её педагогов: «Киноэкспериментальная группа Киевского ОДСК закончила ставить свою учебную работу “Даёшь” – кинофрагмент на тему гражданской войны в Украине. Постановка происходила полностью на зимней натуре в г. Киеве. Ставил этот фильм Г. Затворницкий, снимал Юрко Вовченко. Представляем кадр из этой работы» [4].

Кроме того, 15 февраля 1929 г. на общественном просмотре нового фильма А. Довженко «Арсенал» в Киевском доме кинообщественности выступали среди многих присутствующих и представители Киноэкспериментальной мастерской Сушицкий и Затворницкий [13].

В «Кіногазеті» были помещены различные, иногда достаточно полярные взгляды на фильм А. Довженко. Например, «Арсенал» не воспринимался одним из ветеранов Январского восстания, представителями КХИ Решётниковым и Киевской кинофабрики Болотовым.

Однако были и активные защитники фильма А. Довженко «Арсенал». Среди них – два представителя Киноэкспериментальной мастерской ОДСК Сушицкий и Затворницкий: «Сушицкий (киноэкспериментальная мастерская ОДСК). Кое-кто из товарищей считает эту картину хроникой революции. Напротив, она пропитана насквозь символикой, в первую очередь последняя сцена расстрела рабочего…

Затворницкий (КЭМ (киноэкспериментальная мастерская. – *А. Б.*) ОДСК): Довженко – самый культурный украинский кинорежиссер. Мы привыкли к шаблонам (завязка, интрига, развязка), и нам трудно понять что-то оригинальное.

Дать копию революции на экране нельзя, а можно дать только образ.

“Арсенал” – вещь большого размаха. Мы, современники, не в состоянии его понять, а только наши дети.

Зрителя нужно учить смотреть на экран, хорошие вещи нужно ему вбивать в голову.

Фильм послали за границу, он расскажет о революции в Украине» [13].

В результате работы КЕМ, ОДСК и разнообразных творческих конкурсов находили талантливую молодёжь и помогали с поступлением в творческие кинотехникумы и киноинституты: Одесский государственный техникум кинематографии (ОГТК), КХИ, а после организации на их базе Киевского государственного института кинематографии (КГИК) – и в это заведение.

Такая же ситуация была и в России. Так, в Москве для ознакомления как можно большего количества людей с Московским государственным техникумом кинематографии (МГТК) Общество друзей советского кино организовывало экскурсии пролетарской молодёжи с фабрик, заводов: «Для ознакомления широкой общественности с работой ГТК в пасхальные дни будут организованы экскурсии в

ГТК с фабрик, заводов и т.д. Экскурсанты смогут осмотреть фотокиновыставку, фотокинолабораторию, производственную работу в ателье и занятия в аудиториях.

Московские ячейки ОДСК, желающие организовать экскурсии в ГТК, должны обращаться в московское отделение ОДСК или непосредственно в ГТК» [15].

Такая селекция руководства ОДСК и ВУФКУ помогла привлечь в советский кинематограф наиболее талантливую пролетарскую и крестьянскую молодёжь, открыла этим энтузиастам «важнейшего из искусств» путь к осуществлению своей мечты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровников, А. Воспоминания, март 1997 г. / А. Бобровников // Архив-музей Национальной киностудии художественных фильмов имени Александра Довженко. – Фонд А. В. Бобровникова – С. 21.
2. «Вчися плавати» : ред. ст. // Кіно (Київ). – 1928. – № 10. – С. 12.
3. Г-ць, В. Фото-кіно-аматори Київа / В. Г-ць // Кіно (Київ). – 1928. – № 9. – С. 8 – 10.
4. «Дайош» : ред. ст. // Кіно (Київ). – 1929. – № 5. – С. 12.
5. Кем : ред. ст. // Кіно (Київ). – 1928. – № 6. – С. 14.
6. Кіноекспериментальну майстерню організовано наприкінці 1926 року // Кіно (Київ). – 1927. – № 19–20 жовтень.
7. Кіносемінар : ред. ст. // Кінотиждень (Київ). – 1927. – 22 липня.
8. Кіно (Київ). – 1927. – № 15–16. – С. 16.
9. Комаров, С. В. У колыбели кинонауки / С. В. Комаров // К истории ВГИКа. – М., 2000. – Кн. 1 (1919 – 1934). Документы. Пресса. Воспоминания. Исследования.
10. Кордюм, А. З архіву кінопам’яті / А. Кордюм // Крізь кінооб’єктив часу : спогади ветеранів українського кіно. – Київ, 1970. – С. 26 – 28.
11. Організація ТДРК : ред. ст. // Кіно (Київ). – 1927. – № 15 – 16. – С. 13.
12. Отраслевой государственный архив Службы безопасности Украины. – Д. 73690 фп.
13. Робкори про «Арсенал» (громадський перегляд у Будинку кіногромадськості) : ред. ст. // Кіногазета (Київ). – 1929. – 15 лютого.
14. «Що робить молодняк?» : ред. ст. // Кіно (Київ). – 1928. – № 7. – С. 14.
15. Экскурсии в ГТК : ред. ст. // Кино (Москва). – 1929. – 1 мая.

РЕЗЮМЕ

В статье реконструирован один из малоизвестных экспериментов советской кинопедагогики 20-х годов XX в. – Киноэкспериментальная мастерская Общества друзей советского кинематографа.

SUMMARY

In this article is reconstructed one of unknown experiments of soviet cinema pedagogic of the twentieth of the XX century – the Cinema experimental workshop of the Society of Soviet Cinema Friends.

Глина В. В., Глина А. В.

ТЕАТР В ВИРТУАЛЬНОМ ОКНЕ: ВОЗМОЖНОСТИ ВЕБ-САЙТА НА РЫНКЕ АРТ-ПРОДУКТА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 7.03.2014)

Наличие веб-сайта в последние годы XX – начале XXI в. стало неотъемлемым элементом эффективной театральной деятельности вообще и театрального маркетинга и арт-менеджмента в частности. Многочисленные исследования показали, что веб-сайт – это виртуальная информационная программа ознакомления зрителей и партнёров с театром, его репертуаром, актёрской труппой и т. д. С его помощью театр может охватить значительную аудиторию потенциальных зрителей и активных театралов, стремящихся на встречу с новыми шедеврами театрального искусства, а также спонсоров, рекламодателей и других заинтересованных лиц, предполагающих взаимовыгодное использование виртуальных театральных окон.

Объектом исследования выступает веб-сайт театра как информационный ресурс и инструмент маркетинговой деятельности и арт-менеджмента. Цель – очертить предметное поле использования веб-сайта в организационной работе (поиск информации, контакты, деловая корреспонденция и пр.); арт-менеджменте (достижение стратегических и операциональных целей); маркетинговой деятельности (взаимодействие со спонсорами, рекламодателями, партнёрами, приглашаемыми режиссёрами и актёрами и др.); связях с общественностью (разработка PR-акций, онлайн трансляция арт-продукта и др.).

Исследователи подчёркивают, что театральный веб-сайт имеет своё социокультурное предназначение, выполняет ряд функций, основными из которых являются информационная, организационная, социальная, маркетинговая, познавательная, коммуникативная и другие [1]. Они реализуются в соответствующих видах деятельности:

– размещение информации об истории театра и актёрской труппы, изложение театральных новостей и заметных событий, освещение информации о репертуаре и текущих спектаклях, гастрольных турах, наличии входных билетов и многое другое;

– представление основных направлений деятельности театра и его арт-продукта массовой аудитории, в том числе той её части, которая с силу физических ограничений неспособна реально посещать театр, самопродвижение театрального продукта к зрителю через пространство и время; создание позитивного имиджа театра в глазах интернет-аудитории;

– возможность обратной связи со зрителями, интерактивного общения, PR-деятельности с помощью чатов, форумов, блогов и т. д.;

– создание своеобразного виртуального окна, посредством которого идёт представление театра как современного социально-культурного института в культурном сообществе;

– разработка механизма заинтересованности в посещении театра, театральном творчестве, продуктах арт-деятельности (через онлайн-бронирование и продажу билетов, рекламу спектаклей и т.д.).

Эталона театрального веб-сайта, по всей видимости, не существует. Однако это не исключает некий стандартный набор опций, которые необходимо разместить: репертуар, афиша, новости, люди театра, контакты, коммуникация, маркетинговая информация, специальные разделы для партнёров, профессионалов и другое [2].

Предпринятый в статье анализ веб-сайтов театральных учреждений даёт возможность сравнить их достижения, определить преимущества и сделать выводы о нереализованных потенциалах, направлениях развития и совершенствования электронных ресурсов. В качестве эмпирических объектов анализа избраны веб-сайты следующих известных мировых и отечественных театров: «The Metropolitan Opera» (Нью-Йорк), «Royal Opera House Bow Street Covent Garden» (Лондон), «Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы», Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь, Белорусский государственный академический музыкальный театр.

Существенное значение имеет главная страница веб-сайта: пользователь должен понять, что представляет собой данный ресурс и чем он будет интересен и полезен. Поэтому здесь размещаются новостные материалы, информация о театре, репертуаре, ожидаемых событиях, прочих услугах, стимулирующих потребность возвращаться на сайт. Информация на главной странице будет актуальна как для новичков, так и для постоянных посетителей. Исследователи сайтов зачастую отмечают взаимосвязь показателей активности театра и динамичности в развитии сайта [2].

Все веб-сайты содержат в своей структуре много типичных опций по навигации, вкладывая в содержание каждой из них что-то своё.

Театр «The Metropolitan Opera» является одним из крупнейших театров мира. Уже первое знакомство с веб-сайтом учреждения (www.metoperafamily.org/metopera) приводит к мысли о простоте в его использовании. Структуру можно визуально разделить на три основных блока: верхний, центральный и нижний [3]. В верхнем блоке обращает на себя внимание панель для регистрации и кнопки, которые дают возможность присоединиться к сообществам театра в социальных сетях *Facebook* и *Twitter*; логотип театра с гиперссылкой на главную страницу; главное меню.

Центральный блок включает слайд-шоу баннер с информацией о спектаклях, сочетающийся с колонкой новостей и календарём с афишей, где можно посмотреть, на какое число назначен какой спектакль.

Нижний блок включает ленту новостей с гиперссылками на основные новостные статьи; ссылки на сайты партнёров и спонсоров и опять панель главного меню. На наш взгляд, не очень удобным является размещение двух различных панелей главного меню в верхней и нижней части сайта. С другой стороны, заслуживает внимания факт расположения панели навигации на каждой странице веб-сайта – это делает процесс работы более быстрым и удобным. Среди структурных компонентов верхней панели навигации находятся элементы, способствующие развитию театрального маркетинга и арт-менеджмента. Так, на странице «This Week» кроме расписания спектаклей на текущую неделю присутствуют гиперссылки на страницы с подробным описанием театральных постановок, а ссылка «Live in HD» предоставляет возможность просмотра онлайн трансляций спектаклей в HD-качестве. Ознакомившись с этой информацией и войдя в меню «Season & Tickets», можно

заказать билеты на спектакли текущего сезона. Открытие страницы «Met Opera Shop» предоставит возможность посетить онлайн-магазин, а сведения, которые будут актуальны для желающих поддержать благотворительные проекты театра, размещены на «Support the Met». В нижней панели сайта интересны следующие компоненты: «FAQ» (ответы на наиболее часто задаваемые вопросы), «Auditions» (информация о прослушиваниях и вакансиях), «Gallery Met» (информация о художественной галерее при театре), «E-mail Sign Up» (возможность оформить подписку на интересующие категории), «Education» (информация об образовательных программах и мастер-классах при театре) [3].

Структура и навигация веб-сайта «Royal Opera House Bow Street Covent Garden» (Лондон) (http://www.roh.org.uk) также достаточно проста, поскольку главное меню находится вверху и располагается на всех открываемых страницах. Навигационное меню дублируется внизу страницы с развёрнутыми подразделами, что является удобным в перемещении в другой раздел сайта после прочтения предыдущего. Такая навигация веб-сайта вполне доступна даже тем категориям театралов, которые пока не обнаружили в себе способностей уверенного пользователя.

На странице «Your visit» размещена не только информация о местонахождении театра, его адрес, время работы и другое, но и полезные сведения для рекламодателей, предпринимателей и других заинтересованных лиц: информация о ресторане, баре, магазинах, проведении экскурсий за кулисы театра и так далее. На странице «Support us» предоставляется возможность финансовой поддержки театра. Разработчиками данного интернет-ресурса хорошо продуманы возможности поиска по сайту, модуль которого расположен очень удобно и заметно, нет необходимости прокручивать страницу для его поиска [4].

Структура и навигация веб-сайта Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь (bolshoibelarus.by) скомплектованы так, что главное меню располагается на каждой странице. Оно состоит из традиционных компонентов, среди которых популярна рубрика «Афиша и билеты», где содержится информация о расписании спектаклей, цены на билеты и возможность их бронирования. Привлекают, с точки зрения потребителей театральных услуг, страницы «Мультимедиа», «Партнёры», «Контакты» [5].

Следует предположить с определённой долей вероятности, что слайд-шоу баннер с информацией о спектаклях привлекает внимание значительного числа пользователей, материалы о партнёрах театра постоянно обновляются.

Навигация на веб-сайте Белорусского государственного академического музыкального театра (http://www.musicaltheatre.by) представлена главным меню, находящимся вверху, и, как и в предыдущих сайтах, располагается на всех страницах, чтобы была возможность попасть в другой интересующий посетителя раздел.

Главное меню состоит из многих разделов, в некоторых из них присутствуют традиционные подразделы, выпадающие списком при наведении курсора. Наше внимание привлекли те рубрики, где возможно реализовать потребительские интересы любителям театра и спонсорам: бронирование билетов через Интернет; проведение экскурсий по театру; программа «VIP-зритель»; варианты маршрутов до театра; услуги по пошиву костюмов и изготовлению декораций; услуги для бракосочетания; партнёры театра. Оригинально представлен раздел «Труппа»,

включающий несколько подразделов: артисты-вокалисты, приглашенные артисты, хор, балет, оркестр. Достоинством обратной связи со зрителями выступают ссылки на группы в социальных сетях (ВКонтакте, Facebook) и «Форум», где заявлены темы для обсуждений, фотографии, другая интересная пользователю информация [6].

Разделы главного меню проходят через все страницы и дублируются внизу, что удобно при просмотре страниц и навигации. На сайте присутствует поиск, карта сайта, RSS и модуль «стартовая страница».

Структура веб-сайта и навигация «Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы» (http://kupalauski.by) также содержат значительное количество необходимых и достаточных, с точки зрения менеджмента и маркетинга, сведений. Информационная концепция театра исчерпывающим образом раскрыта в виртуальных окнах, при этом нет переизбытка информации. Текст хорошо читается и воспринимается. Все информационные разделы поделены на соответствующие категории, что упрощает работу по поиску информации и позволяет быстро перемещаться из одной категории сайта в другую.

Навигация на данном ресурсе также проста для неискушённого пользователя интернет-технологий. Главное меню располагается в левой части и на всех страницах, откуда можно быстро попасть в другой интересующий посетителя раздел. Главное меню состоит из следующих разделов: «Пра тэатр» (творческий состав, администрация, гастроли, поездки); «Рэпертуар» (список всех спектаклей и их описание, разбитое на две категории: главная сцена и малая сцена); «Афіша і квіткі» (текущая афиша, касса, схема зала); «Мультымедыя» *(*фотографии, видеоролики спектаклей); «Кантакты» (адрес и контактные данные театра, схема проезда к театру, телефонные номера всех отделов); «Прэса» (перечень статей, в которых освещалась деятельность театра); «Звароты» (график приема граждан и юридических лиц) и другие [7].

Среди иных сведений, интересующих нас с точки зрения обозначенной темы, следует изучить наличие адресной направленности, которая представляется важным компонентом успешной работы арт-менеджера, маркетолога. С их помощью складывается ориентация на определённую целевую аудиторию театра. На изученных нами веб-сайтах зарубежных и белорусских театров адресная направленность не выявлена. На наш взгляд, это не является серьёзным недочётом разработчиков сайтов, но для наибольшей эффективности контактов и целостности веб-ресурса информацию следует разрабатывать и представлять в виртуальном пространстве с учётом целевой аудитории.

Не менее важным параметром качественной виртуальной коммуникации выступает «многоязычие», то есть возможность просматривать веб-сайт на разных языках благодаря наличию таковых. Качественно разработанный веб-сайт должен соответствовать принципу многоязычности, обеспечивая получение информации как минимум на двух языках. Например, веб-сайт театра «Opera i Filharmonia Podlaska» (г. Белосток, Польша) (http://www.oifp.eu/be/) функционирует на четырёх языках: польском, английском, литовском, белорусском [8].

Три из пяти исследованных в данной статье веб-сайтов не содержит этого показателя – они оформлены на одном языке: «Royal Opera House Bow Street Covent Garden» (английский), «Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы»

(белорусский), Белорусский государственный академический музыкальный театр (русский). В то же время веб-сайт театра «The Metropolitan Opera» даёт возможность просмотра содержания на английском и японском языках, Белорусского театра оперы и балета – на трёх языках (английском, белорусском и русском).

Важными в оценке уровня популярности театрального искусства и маркетинговой политики театра являются особенности размещения полезных ссылок на данных веб-сайтах. Ресурс «Royal Opera House Bow Street Covent Garden» содержит одну гиперссылку на внешний сайт, посвящённый культуре Англии (http://www.artscouncil.org.uk/), но присутствует очевидный недостаток: ссылка открывается в том же окне.

Веб-сайт «Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы» имеет ссылки на два внешних источника: «Театральная Беларусь» (http://www.belarus-theatre.net/) и «Театральная афиша» (http://www.teatr.ru/). Эти ссылки соответствуют информации и направленности деятельности театра, но не позволяют, на наш взгляд, более тесно и предметно работать с поклонниками, спонсорами и волонтёрами, реализовать арт-продукт заинтересованным лицам. Веб-сайт Белорусского театра оперы и балета также содержит две внешние ссылки: на Официальный интернет-портал Президента Республики Беларусь (www.president.gov.by) и портал Министерства культуры Республики Беларусь (www.kultura.by).

На сайте театра «The Metropolitan Opera» присутствуют внешние ссылки на онлайн-магазин (www.metoperashop.org), новостной портал (www.operanews.com), а также на сайт для поклонников и волонтёров благотворительных проектов и программ, организуемых театром (www.metguild.org/index.aspx).

Полезные ссылки на веб-сайте Белорусского государственного академического музыкального театра представлены в значительно большем количестве. Они располагаются в основном внизу страницы. Там размещены баннеры сайтов культурной направленности и партнёров театра, что говорит о хорошей рекламной и маркетинговой деятельности учреждения.

Наличие интерактивных элементов на сайте, таких как «Форум», «Гостевая книга» и других, положительно сказывается на развитии популярности и продвижении арт-продукта и маркетинговых услуг. Форум является местом для обсуждений тем, встречи пользователей, стимулирует их возвращаться на сайт для получения актуальной и полезной информации, например, узнать результаты определённых дискуссий или лично поучаствовать в них.

Веб-сайт Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, имеет, однако, серьёзный «интерактивный пробел», поскольку на нём не предусмотрен ни форум, ни гостевая книга, ни иные интерактивные возможности общения с поклонниками. Также не было обнаружено интерактивных элементов и на веб-сайте «Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы»: заказчики и разработчики ресурса не предусмотрели возможность реализации постоянных интерактивных контактов широкой аудитории, интересующейся театром. В то же время на веб-сайте театра «The Metropolitan Opera» также не размещён «Форум» или «Гостевая книга».

Веб-сайт «Royal Opera House Bow Street Covent Garden» не содержит «Форума» как такового, но здесь присутствуют другие формы интерактивности:

страничка *Facebook*, *Twitter*, *Flickr*, *YouTube*. Здесь посетители могут обмениваться мнениями, комментировать и критиковать различные аспекты театральной жизни, просматривать фотографии и видеоролики сценических постановок и театральных событий.

На веб-сайте Белорусского государственного академического музыкального театра в качестве широко используемого интерактивного элемента имеется «Форум», где любой желающий может создать тему для обсуждения и задать интересующий его вопрос, а также оставить отзыв об игре любимого актёра, дать оценку просмотренному спектаклю и другое.

Таким образом, веб-сайт является одним из важнейших социокультурных инструментов в деятельности театра. С помощью данного интернет-ресурса осуществляется управленческая и маркетинговая деятельность. Он представляет собой современное театральное виртуальное окно в мир, технологическое средство, предназначенное, в первую очередь, для распространения и обмена разнообразной информацией, эффективным способом доведения её до заинтересованных потребителей без особых финансовых затрат.

ЛИТЕРАТУРА

1. Элементы, цели, функции сайта [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://allforjoomla.ru/info/240-jelementy-celi-funkcii-sajta. – Дата доступа : 12.01.2014.
2. Интернет-технологии в театре. Сайт Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://rudocs.exdat.com/docs/index-78699.html?page=3. – Дата доступа : 05.02.2014.
3. Веб-сайт театра «The Metropolitan Opera» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.metoperafamily.org/metopera. – Дата доступа : 18.11.2013.
4. Веб-сайт театра «Royal Opera House Bow Street Covent Garden» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.roh.org.uk. – Дата доступа : 18.11.2013.
5. Веб-сайт Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://bolshoibelarus.by. – Дата доступа : 18.11.2013.
6. Веб-сайт Белорусского государственного академического музыкального театра [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.musicaltheatre.by. – Дата доступа : 18.11.2013.
7. Веб-сайт «Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://kupalauski.by. – Дата доступа : 18.11.2013.
8. Веб-сайт театра «Opera i Filharmonia Podlaska» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.oifp.eu/be/. – Дата доступа : 03.03.2014.

РЕЗЮМЕ

Театральный веб-сайт – один из важнейших социокультурных инструментов в деятельности театра. С его помощью осуществляется управленческая и маркетинговая деятельность в данных учреждениях. Это современное виртуальное окно в мир театрального искусства; технологическое средство, предназначенное для распространения и обмена информацией; способ интеракции с заинтересованными потребителями театрального продукта.

SUMMARY

Theatre website – one of the most important tools in sociocultural activities theater. Use it to provide management and marketing activities in theatrical settings. This is a modern virtual window into the world of theater arts; technological tool that is designed to promote the sharing of information, a method of interaction with consumers theatrical product.

Гнатышин О. Е.

О ПРОБЛЕМЕ СИСТЕМАТИЗАЦИИ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ИДЕЙ В УКРАИНСКОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ

Львовская национальная музыкальная академия им. Н. Лысенко

(Поступила в редакцию 16.01.2014)

В условиях современного активного расширения в украинском музыкознании традиционных областей изучения и углубления понимания его проблемно-тематического круга наблюдается также стремление к некоторому подведению итогов, панорамному охвату национального наследия, что указывает на его целенаправленное целостное самоосознание, которое может начинаться с музыковедения как «строго научного» компонента широкой сферы музыкознания [9]. Недаром отмечается, что «как наука вообще, так и наука об искусстве интересна сама собой, помимо внешней цели» [8, с. 55 – 56]. Преобразование научных знаний в независимый объект исследования ставит целью обобщённое изучение самих себя в формах собственного онтологического проявления. Адекватное начало в этом направлении – совокупное исследование ведущих дисциплин, создающих в системном виде многокомпонентное украинское музыкознание. Названной теме посвящено исследование Е. Немкович «Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін» [6], а специально о концептуальности и системности в украинском музыковедении впервые акивнее заговорили начиная с 1970-х годов. Научное инициирование системного подхода в области теоретического музыковедения принадлежит И. Котляревскому и Г. Вирановскому [3; 4].

Данная статья является логическим продолжением развития темы в работах, посвящённых вопросам методологии системно-концептуального музыковедения[1; 2], и продолжает этот вектор. В качестве предмета исследования выбраны опубликованные научные труды, наиболее важные статьи, выражающие взгляды, понимание, объяснения ведущих музыковедов, иногда развитые ими до уровня персональных теорий, учений, а главное – извлечённые из них (как наиболее ценное зерно) ведущие идеи. Это приводит к пониманию современным украинским музыковедением собственного развития как непрерывного процесса создания многочисленных точек зрения, научных концепций с возможностью их соотнесения и интеграции. Рассмотрение конкретных идей по времени их появления позволяет последовательно воспроизвести эволюцию национального научно-музыкального сознания в каждой отдельной области (например, драматургии) или касательно какого-либо музыкального явления (феномена), в частности, лада. Историческая перспектива даёт также дополнительные основания для размышлений по поводу их влияния на каждый последующий этап в развитии музыкологии, на её сущностное «лицо» вообще. При этом важно помнить, что среди авторов работ рядом с чистыми теоретиками встречаются мыслители, которые только намечали направления научной мысли, формулируя гипотезы, не доведя их до конца, не обработав теоретически, хотя уже и тем очерчивая новые перспективы [7, с. 12 – 13].

Каждая кристаллизовавшаяся идея автора-учёного способствует созданию модели внутреннего строения музыковедения. Так созревает системно-концептуальное исследование конгломерата идей музыкальной науки, дающее

возможность целостного восприятия и оценки отрасли даже с точки зрения количественного насыщения научных исканий каждого её направления, последующего (не-)развития наработанных достижений, их разнообразия и, в целом, национального своеобразия. Актуализация системного подхода призвана также помочь выявлению закономерностей развития музыковедения, логической реконструкции «смыслов» знания в нём целиком и отдельных его сферах, обосновать существующее состояние и в общих чертах определить стратегию будущего развития, указывая на рождение новых сфер интересов исследователей. Таким образом, системный подход постепенно становится не только своего рода «философской рефлексией над теоретическим деянием нашего духа», «познаванием нашего познания» Музыки, но также независимым, полноправным и полноценным исследовательским методом «с его иманентной логикой развития, специфичностью заданий, методологии» [5, с. 72].

Несмотря на отображение индивидуальных позиций отдельных учёных или научных школ, к которым они принадлежали, каждая такая концепция выражала исходные философско-эстетические и методологические принципы, конкретное общественно-историческое состояние музыковедения. В большинстве исторических периодов интерпретация музыкальных явлений зависела от ведущих тенденций, строгих требований, связанных с социально-политическим контекстом, в котором пребывало музыкальное творчество и, соответственно, его научно-исследовательская сфера, а атрибутика научных достижений, особенно в советское время, не учитывала национальной принадлежности учёных, их менталитета, традиций (всё считалось «нашим»). Более того, имена не всех достаточно крупных учёных были допущены в научный обиход, что в общем счёте создавало немало «белых пятен», во многом сегодня заполненных. Поэтому сегодня стал возможен системный взгляд на всё украинское музыковедение, предвидящий выбор обнародованных научных трудов, включая работы, изданные украинскими учёными вне Украины ,для извлечения из них важнейших идей, хотя и его следует пока считать в какой-то степени условным.

Систематизация идей изначально предполагает отбор и группирование отдельных концепций с себе подобными на уровне отдельного феномена (например, в теории формы либо фактуры), единого тематического направления (в частности, истории музыки) или внутри отдельно взятой дисциплины (этномузыковедения, исполнительства и т. д.), как элементов целого. Далее следует последовательное хронологическое расположение отобранного материала в рамках избранных интересов, что и станет его простейшей классификацией. Затем с учётом того, что система не просто некое соединение элементов, касающихся общей темы, а прежде всего организация их связей между собой, следует анализ идей с точки зрения их подобия, тождества, наследственного развития.

В выборе каждой отдельно взятой индивидуальной концепции следует руководствоваться территориальным, этническим, языковым факторами, сознавая их недостаточную убедительность. Трудность заключается в том, что украинское музыковедение развивалось и формировалось в условиях польского и российского государства, американской, канадской, чешской и других эмиграций, советского тоталитаризма. При этом часто исследователи обращались к интересующей их теме,

не всегда представляя свою национальную принадлежность, нередко используя неродной язык.

Последовательное хронологическое («векторное») условное размещение позволяет представить себе не только частоту возникновения трудов, но и взаимные влияния или заимствование идей. Такой персонифицированный механизм даёт возможность дифференцировать выраженные убеждения или даже гипотезы также по месту происхождения, принадлежности к школе либо направлению, по общему методу подхода к изучаемым явлениям или единству выводов, как и по другим особенностям. Кроме того, можно делать и другие выводы, например, о степени выраженности некоторых идей, полноте аргументации, значения данной концепции для развития своего направления и музыковедения вообще.

Неизбежное присутствие прерывности между периодами-этапами, неминуемо сказывающееся в хронологическом размещении идей, порождает вопрос о факторе сплочённости, который обеспечивает некую целостность общему музыковедческому процессу. Им не может быть отдельно предмет исследований (украинская музыка), государство (территория), в котором осуществляется исследование, национальность учёного или язык написанного труда. Здесь определяющей, по нашему мнению, должна быть внутренняя связь исследователя со своим народом, традициями, неразрывность мышления и общественного назначения с особенностями бытия, культурной памятью. Именно эти факторы следует считать стержневыми, центральными ценностями, по внешней стороне которых «накручиваются» музыковедческие идеи – своего рода «спирали истории» (С. Крымский).

Сравнивая прежде всего содержание отобранных индивидуальных концепций, частичных идей, их для удобства следует группировать таким образом, чтобы охватить все возможные направления научных исследований, необходимые для всестороннего профессионального понимания музыкального искусства, под которым понимаем не только совокупность уже созданных произведений, установленных форм и формирующих «инструментов» (гармонии, лада, ритма, фактуры), но и виды связанной с ними специфической конкретной деятельности (исполнение, восприятие), процессы и закономерности которых сегодня описываются и изучаются в теории музыкального исполнительства, рецептивной эстетике, музыкальной социологии, психологии, семиотике и других науках.

Исходя из понимания того, что музыковедение в таком контексте является незакрытой целостной системой, охватывающей материальные, формальные и содержательные характеристики музыки в их единстве, стоит чётко дифференцировать хотя бы такие области музыковедческих систем, как этнологическая, историческая (в том числе медиевистическая), диастематика и целостность музыкального произведения, музыкально-психологическая, музыкальный язык-стиль. Они, соответственно, отображают некие множества провозглашённых индивидуальных концепций, демонстрируя научные представления отдельно взятого рода на всех исторических этапах развития украинской музыкальной культуры. Так, этнологические концепции рождаются в этномузыкологических, органологических исследованиях; медиевистические представлены источниковедческими, палеографическими, текстологическими и другими исследованиями; теории гармонии, лада, фактуры, структуры, драматургии

и другие представляют идеи диастематики и целостности музыкального произведения; музыкально-психологические охватывают музыкальное мышление, рецептивную эстетику, исполнительскую интерпретологию; концепции музыкального языка и стиля формируются в среде проблем музыкальной семиотики, герменевтики, философии музыки. При этом следует иметь в виду, что процесс развития музыковедения продолжается: рождаются и жизнеутверждаются всё новые и новые идеи, способные в перспективе объединяться в новые группы.

В то же время системное музыковедение (а именно так идентифицируем предлагаемое направление исследований музыкальной науки), характеризующее циркуляцию разного рода научно-музыкальных мыслей на всех этапах своего развития, вызвано помочь определить интеллектуальную жизнеспособность этой научной области, потому что со временем более важной становится не столько систематизация концептуальных идей, сколько продуцирование действительно новейших – важных и интересных, дефицит которых ощущается всё сильнее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гнатишин, О. Деякі питання концепційної системності в українській музикології / О. Гнатишин // Музична україністика : сучасний вимір : зб. наук. ст. пам'яті Миколи Гордійчука. – Київ, 2011. – Вип. 6. – С. 142 – 154.
2. Гнатишин, О. Українська музикологія як система концептуальних ідей / О. Гнатишин // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2012 – 2013. – Вип. 21 – 22. – С. 36 – 48.
3. Вірановський, Г. Музично-теоретичні системи (предмет і принцип побудови) / Г. Вірановський. – Київ : Музична Україна, 1978. – 86 с.
4. Котляревский, И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Методы изучения и классификация / И. Котляревский. – Киев : Музична Україна, 1983. – 158 с.
5. Муха, А. Сучасне українське музикознавство : тенденції розвитку / А. Муха // Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А. І. Мухи) : зб. наук. праць. – Київ, 2003. – Вип. 3. – С. 72 – 76.
6. Немкович, О.Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін / О. Немкович. – Київ, 2006. – 534 с.
7. Чижевський, Д. І. Нариси з історії філософії на Україні / Д. І. Чижевський. – Прага : Укр. громад. вид. фонд, 1931. – 175 с.
8. Шеллинг, Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 456 с.
9. Jarociński, S. Muzykologia i piśmiennictwo muzyczne w latach 1945 – 1956 / S. Jarociński // Polska współczesna kultura muzyczna 1944 – 1964 / pod red. E. Dziębowskiej. – Warszawa, 1964. – S. 120 – 121.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается новая для украинского музыковедения методологическая проблема отбора из накопленного достояния научной мысли наиболее заметных влиятельных индивидуальных концепций, их упорядочивания по отдельным группам согласно тематическим интересам, анализу в хронологической последовательности. Созданная в результате условная модель научной области помогает отслеживать эволюционное развитие музыковедения в разных специальных направлениях, сделать много других выводов.

SUMMARY

New in Ukrainian musicology the methodological problem of selection of most notable influential individual concepts which were accumulated by the scientific thought leaders, their ordering in the separate

groups by the thematic interests, analysis in chronological is considered. As a result, the developed conditional model of the research field helps to track the evolutionary progress of musicology in various special forms, to formulate many other conclusions.

Дутчак В. Г.

СОХРАНЕНИЕ И ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ЭПИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ БАНДУРИСТОВ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ РУБЕЖА XX – XXI ВВ.

Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника

(Поступила в редакцию 13.03.2014)

Украинский эпос – один из наиболее древних среди мировых культур. Его музыкальные жанры: думы, былины, исторические песни – постоянно находились в поле зрения фольклористов, этнографов, историков и музыковедов. XX век обозначил ещё одну составляющую исследований – исполнительскую реконструкцию и стилизацию, обусловленную изменениями в музыкальном инструментарии и жанровых разновидностях бандурного искусства.

Древнее эпическое наследие кобзарей проанализировано С. Грицей [2], Н. Дмитренко [4], современная стилизация дум частично исследована в работах Н. Давыдова [3], С. Вишневской [1]. Вопросы развития бандурного искусства за рубежом стали объектом изучения автора публикации [5 – 8]. Целью статьи является анализ современного состояния сохранения и популяризации традиций эпического музицирования в творчестве бандуристов украинской диаспоры рубежа XX – XXI вв.

В жанровой системе репертуара кобзарей-бандуристов эпические жанры всегда занимали почётное место. Знание и исполнение эпоса (в частности, дум) всегда считалось показателем профессионализма кобзаря, позволяло ему пройти обряд «вызволки», стать мастером-батюшкой в кобзарском цеху. К эпическим жанрам относятся в первую очередь думы и исторические песни. Эпос стал народной летописью, запечатлевшей главные исторические события эпохи: турецко-татарские набеги, национально-освободительную борьбу под предводительством Богдана Хмельницкого против польского порабощения, позже – военные действия и быт сечевых стрельцов, воинов Украинской повстанческой армии, трагедию Голодомора и другое. Дума – старинный жанр украинского речитативного народного лирико-героического эпоса, исполняемый странствующими певцами-музыкантами: кобзарями-бандуристами, лирниками Центральной и Левобережной Украины. По объёму дума больше исторических балладных песен, с которыми, как и с древним дружинным эпосом («Слово о полку Игореве», старинные колядки, былины), имеет генетическую связь. По структуре дума делится на три части: запев («заплачка»), основной рассказ, окончание («славословие»). Текст думы неравносложный, астрофический (без разделения на строфы-куплеты), с интонационно-смысловым членением на уступы-тирады, которые в пении могут начинаться и завершаться возгласами «ой», «гей-гей». Своей стихотворной и музыкальной формой думы представляют высшую ступень речитативного стиля, развитого ранее в причитаниях, из которых думы переняли некоторые мотивы и

поэтические образы. С причитаниями их роднит и импровизационный характер. Рецитации дум определялись интонациями, ритмоформулами и формой, характерной для региональных кобзарских школ (черниговской, харьковской, полтавской). Молодые кобзари в общих чертах подражали своим учителям в образцах рецитации, творили собственные варианты мелодии в рамках региональной традиции. Исполнение дум требовало особого таланта в инструментальной игре и певческой технике (речитативах). Поэтому думы сохранялись в репертуаре только профессиональных певцов-кобзарей. В конце XIX – начале XX в. были зафиксированы (в звукозаписи и нотной расшифровке) лучшие образцы думового эпоса, представленного творчеством О. Вересая, М. Кравченко, Г. Гончаренко, С. Пасюги, И. Кучеренко, П. Древченко и других. Фиксация тогдашнего исполнительства благодаря публикациям Н. Лысенко, Ф. Колессы, О. Сластиона, Л. Украинки, К. Квитки создала возможность для анализа вокальных и инструментальных индивидуальных особенностей пения и игры кобзарей. Их издания и переиздания в течение XX в. стали полноценным каталогом традиционного думового репертуара, доступным для изучения. В советское время были осуществлены записи дум в исполнении кобзарей Е. Мовчана, Ф. Жарко, О. Чуприны, Г. Ткаченко, Г. Ильченко, П. Гузя и других. Сегодня эпический жанр представлен также исполнительским творчеством В. Горбатюка, В. Есыпка, Г. Менкуш, Л. Посикиры, М. Мошика, Т. Лазуркевича, О. Созанского, Т. Компаниченко, К. Черемского, Т. Силенко и прочих.

Дума как самобытный музыкальный жанр украинского народа всегда оставалась в поле внимания зарубежных исследователей. Переиздания и переводы текстов в сочетании с мелодиями украинских дум осуществлялись в Европе и Америке. Сегодня реставрация дум происходит и путём создания цифровых аналогов оригиналов традиционного думового исполнительства XX в. (Е. Адамцевича, Е. Мовчана, Г. Ткаченко, Н. Будника), и средствами их непосредственного исполнения и фиксации в звукозаписи современными бандуристами Украины и диаспоры.

Среди бандуристов украинской диаспоры исполнителями эпоса на протяжении XX в. были Михаил Телига, Василий Емец, Зиновий Штокалко, Григорий Китастый, Владимир Луцив, Богдан Шарко, Роман Левицкий, Павло Конопленко-Запорожец, Андрей Горняткевич, Пётр Гончаренко, Роман Боцюркив и др. Сегодня думовый репертуар – неотъемлемая часть творчества Виктора Мишалова (Канада), Юлиана Китастого (США), Юрия Фединского (США – Украина).

Исторические песни (в их тематическом разнообразии) в отличие от дум представлены не только сольным, но и коллективным исполнительством: творчеством капеллы бандуристов им. Т. Шевченко (Детройт, США), квартетом Р. Левицкого (США), ансамблями С. Ганушевского (США), «Бандура» (Перемышль, Польша), Школы кобзарского искусства (Нью-Йорк, США), «Бандура» (Франция), «Кобзарское братство» (Великобритания), «Село» (Великобритания) и другими. Масштабные исторические вокально-инструментальные композиции 1930-х годов известного бандуриста и культурно-общественного деятеля Г. Хоткевича для «бандурной оркестры» именно за границей, в диаспоре, нашли своих исполнителей.

В частности, в репертуаре капеллы бандуристов им. Т. Шевченко впервые были исполнены, а позже и зафиксированы в звукозаписи поэмы Г. Хоткевича на основе исторических песен «Байда», «Буря на Чорному морі», «Залізняк» и других.

Исполнительское творчество канадского бандуриста Виктора Мишалова (р. в 1960 г., Сидней, Австралия), яркого виртуоза, заслуженного артиста Украины, который овладел различными типами (старинными и современными) бандур и способами игры на них, охватывает преимущественно древний эпос и современные авторские стилизированные думы и исторические песни. В. Мишалов прошёл путь становления профессионального музыканта-бандуриста и дирижёра, получив комплексное образование в Австралии, США, Канаде, Украине. Причём приоритетами для него первично были инструментальные произведения академического образца, но знакомство з известными бандуристами диаспоры Г. Бажулом, П. Деряжным, Г. Китастым, В. Емцем, Л. Гайдамакой, а позже в Украине – с Г. Ткаченко, утверждают его в необходимости возрождения диатонического бандурного инструментария, опоры на старинный харьковский способ игры, утраченный в Украине. Среди традиционных жанров репертуара В.Мишалова – думы «Про бідну вдову», «Маруся Богуславка», «Буря на Чорному морі», «Дума про смерть козака-бандуриста», а современные образцы, исполняемые на хроматизированной харьковской бандуре, – авторские сочинения «Пісня Мазепи» (сл. М .Степаненко), «Пісня про Сагайдачного» (сл. В. Онуфриенко), хоры «Про голод» (сл. А. Веретенченко), «Броди» (сл. М. Михайлова), «Сліпці» (сл. А. Олеся), «Пісня на смерть С. Петлюри» (сл. и муз. П. Гащенко и И. Кучугуры-Кучеренко, С. Пасюги, обр. Г. Китастого), «Поема про 1933» (сл. А. Веретенченко, муз. Л. Гайдамаки), инструментальные произведения –обработки кобзарских танцев Г. Хоткевича, З. Штокалка, П. Гончеренко.

Как дирижёр и художественный руководитель Виктор Мишалов активно работает с Канадской мужской капеллой бандуристов в Торонто (основанной в 1991 г.), которая объединяет хористов и бандуристов, подготовил с ними ряд сольных концертов, издал 2 аудиоальбома (2004, 2009), куда вошли произведения традиционного ансамблевого репертуара, в частности, исторические песни «Ой у лузі червона калина» (обр. Б. Кудрыка и Г. Китастого), «Їхав стрілець на війноньку» (обр. Г. Китастого), казацкие, стрелецкие, повстанческие песни, а также авторские исторические композиции В. Мишалова «Кармелюк», «Мазепа».

В. Мишалов часто гастролирует в городах Канады, США, Австралии, а также с тематическими концертами в Украине. Так, в 2010 г. он выступал с сольной программой «Шляхами кобзарів» («Кобзарскими тропами»), где представил разнохарактерную вокально-инструментальную и инструментальную панораму традиционного кобзарского репертуара. В неё вошли эпические произведения (думы, исторические песни) и инструментальные танцы.

Юлиан Китастый (р. в 1958 г., Детройт, США) – композитор, бандурист, дирижёр, представитель известного семейства Китастых. Он изучал игру на бандуре у отца – Петра Китастого, участвовал в капелле бандуристов им. Т. Шевченко. С 1980 г. – преподаватель Школы кобзарского искусства в Нью-Йорке (США), руководитель ансамбля школы «Гомін степів» (1981 – 1985). В 1986 г. Ю. Китастий записал пластинку «Бандурист» (фирма «Евшан», Канада), куда вошли

традиционные кобзарские произведения (песни и думы). На протяжении 1989 – 1990 гг. Юлиан Китастый в составе трио, вместе с Виктором Мишаловым и Павлом Писаренко, гастролировал по Украине, исполнял исторические песни. Ю. Китастый в совершенстве владеет несколькими видами бандур: инструментами киевского и харьковского типа, диатоническими и хроматическими (работы И. Скляра, В. Вецала, В. Герасименко). Если в 1980-х – начале 1990-х годов Ю. Китастый был последователем традиционной трактовки бандуры как инструмента кобзарского направления с присущим ему репертуаром, то уже в конце 1990-х годов он активно экспериментирует, рассматривая бандуру как инструмент не только широких исполнительских возможностей, но и универсального содержания, сохраняющего, однако, свой уникальный тембр национального характера.

В конце 1990-х годов Ю. Китастый организовал концертную серию «Bandura-downtown», целью которой становится введение бандуры в культурную жизнь Нью-Йорка во всех возможных жанрах и измерениях – от аутентики до авангарда. На протяжении 1998 – 2003 гг. Юлиан Китастый вместе с Михаилом Андрецем и Юрием Фединским организовал «Experimental Bandura Trio». Его участники играли на бандурах, используя индивидуальную систему переключения тональностей, что обеспечивало не только возможность использования так называемых «кобзарских», «лебийских» ладов, присущих эпическим произведениям, но и искусственных. Кобзарские звукоряды отличала специфическая хроматизация, способствующая напряжению и драматизму исполнения, в том числе вокального. Таким образом, механизм переключения тональности индивидуального типа не только обеспечивал возможность воспроизведения аутентичных кобзарских ладов, но и расширял пространство для музыкального экспериментирования и импровизации.

В 2002 г. Ю. Китастий записал в Нью-Йорке сольный альбом традиционной кобзарской музыки «Чорноморські вітри». В его репертуаре – думы «Маруся Богуславка», «Про сестру і брата», «Плач невольників», «Про вдову і трьох синів», «Федір Безродний», украинские исторические песни.

Ю. Китастый стал инициатором создания Международного интернет-радио «Бандуристан», на волнах которого звучат сугубо кобзарские, бандурные записи. Как бандурист-импровизатор Юлиан Китастый в своём творчестве объединил традиционное кобзарство и новые стилевые направления, в частности *World Music*.

Молодой бандурист Юрий Фединский (р. в 1975 г., США) – современный популяризатор старинних эпических жанров и инструментария (вересаевская кобза, старосветская бандура, торбан – «панская» бандура). Получив первичное музыкальное образование в США, в том числе бандурное – у Ю. Китастого, Ю. Фединский продолжил обучение в Украине, став членом Киевского кобзарского цеха, самостоятельно изучая старинные инструменты и жанры. Уже более 10 лет он живёт и работает в Украине, часто выступая на этнофестивалях, концертах, занимается уличным музицированием, а также представляет свои достижения за рубежом, перед украинской диаспорой. В его репертуаре – реконструкция украинских кобзарских дум, собранных и зафиксированных Ф. Колессой, Л. Украинкой, Н. Лысенко у кобзарей М. Кравченко, О. Вересая, Г. Гончаренко. Все думы исполняются также на реконструированных лично Ю. Фединским инструментах этих кобзарей. Его исполнения составили аудиодиск «Три брати

рідненькі» (2009). Также Ю. Фединский является одним из организаторов ансамблей в Украине – «Хорея козацкая» (ансамбль, исполняющий старинную украинскую музыку эпохи Возрождения и барокко) и «Карпатіяни» (World music). Исполнитель также организовал в Украине кобзарский молодёжный лагерь «Праздник торбана», где популяризирует старинный инструментарий и репертуар.

Таким образом, анализ деятельности поколения украинских бандуристов, которые родились и учились за рубежом, доказывает приоритетное направление их творчества, основанное на изучении, реконструкции, исполнении, разъяснении, распространении жанров старинного эпического кобзарского репертуара в Украине и в диаспоре, а также образцов стилизации эпоса, опирающегося на речитативы, специфику тематики, аккомпанемент, инструментарий и ладовую систему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вишневська, С. Жанрова динаміка репертуару співака-бандуриста / С. Вишневська // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. зап. Рівн. держ. гуманіт. ун-ту : у 2 т. – Рівне, 2009. – Вип. 15. – Т. 1. – С. 194 – 199.
2. Грица, С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – Київ : Наукова думка, 1979. – 248 с.
3. Давидов, М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні / М. Давидов. – Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 1998. – 207 с.
4. Дмитренко, М. Українські народні думи як феномен традиційної культури / М. Дмитренко [Електронний ресурс]. – Режим доступа : http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_6_1.php.
5. Дутчак, В. Бандурне мистецтво діаспори. Проблеми виконавства / В. Дутчак // Мистецтвознавчі записки. – Київ, 2004. – Вип. 5. – С. 22 – 29.
6. Дутчак, В. Пошук синтезу традицій і новацій української бандури в творчій діяльності Віктора Мішалова / В. Дутчак // Мистецтвознавчі записки. – Київ, 2007. – Вип. 11. – С. 170 – 177.
7. Дутчак, В. Канадська капела бандуристів : засади і форми збереження кобзарських традицій / В. Дутчак // Народознавчі студії пам'яті В. Т. Скуратівського «Традиційна культура українського народу в ХХІ столітті : стан та перспективи розвитку, проблеми державної підтримки» : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. та методичні рекомендації, Київ, 21-22 жовтня 2010 р. – Київ, 2010. – С. 94 – 100.
8. Дутчак, В. Г. Звукозаписи епічного репертуару бандуристами українського зарубіжжя. / В. Г. Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – 2011. – Вип. 21 – 22. – С. 257 – 263.
9. Максимюк, С. Звукозаписи українських дум / С. Максимюк // З історії українського звукозапису та дискографії / С. Максимюк. – Львів ; Вашингтон, 2003. – С. 72 – 83.
10. Українські народні думи / упорядк. С. Грица [та ін.]. – Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2007. – 824 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается деятельность бандуристов украинской диаспоры на рубеже ХХ – начала ХХІ в. в направлении сохранения традиций эпического музицирования. Анализируются эпические жанры репертуара (думы, исторические песни) и стили исполнения.

SUMMARY

The article reviews the activities of Ukrainian bandura diaspora around the turn of XX – beginning of XXI century for the preservation of the traditions of the epic music playing. The epic genres of the repertoire are analyzed (duma-ballads, historical songs) and styles of performance.

Мальцев В. В.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ТВОРЧЕСКАЯ ПРОГРАММА «БЕЛОРУССКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРА»

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 21.10.2013)

Словосочетание «Белорусский народный театр» является официальным наименованием труппы, организованной в 1918 году. Его не следует механически отождествлять с аналогичным, прочно вошедшим в научный обиход общим понятием, под которым объединяют различные виды народного творчества и фольклорной драмы. Толкование термина «народный театр» многозначно, вбирает широкий диапазон представлений о традиционном народном искусстве, а наличие большого круга исследовательской литературы, осмыслявшей разные формы его бытования, отчасти провоцирует на произвольно-выборочное «перетягивание» из существующей литературы как бы вполне подходящих характеристик для умозрительного конструирования эстетического образа пока всё же не изученного объекта. Периодическая печать начала XX в. под редакционной рубрикой «Народный театр» обычно размещала корреспонденции о самодеятельных постановках в различных городах, местечках и деревнях Северо-Западного края. При изучении существовавших небольшой срок трупп, не имевших, к тому же, именных, единичных и броских названий, принято выявлять типовые, «среднестатистические», показательные тенденции, складывавшиеся внутри массового любительского творчества, а не индивидуальные особенности лидеров этого процесса. Из общего потока минский «Народный театр» должен быть выделен, поскольку с его деятельностью связаны значимые для национальной театральной культуры начинания.

«Белорусский народный театр» был создан профессиональным по образованию артистом Ф. К. Олехновичем из непрофессиональных исполнителей. Он поддержал первые попытки творческого самовыявления молодёжи: сколько-нибудь значительного, даже по меркам любительства, артистического опыта новички не имели. Естественные потребности в организации личного досуга, обретении круга друзей по интересам, приобщении к искусству сближали людей, создающих свой вариант «театра для народа». По признанию руководителя, коллектив работал в тот период, когда белорусское «национальное самосознание ещё не проникло в широкие массы» [1, с. 432]. Постановка произведений исключительно на белорусском языке и приобщение зрителей городской окраины к творчеству современных белорусских писателей стали приоритетными для труппы. Сходные задачи разделяли и ближайшие предшественники «Народного театра», работавшие в зоне немецкой оккупации: музыкально-драматическая дружина в Вильно и Первое товарищество белорусской драмы и комедии в Минске, реогранизованное Народным секретариатом БНР в Белорусский государственный театр [2]. Войдя в июле 1918 г. в его руководящий состав, Ф. К. Олехнович быстро взял инициативу в свои руки.

Вынужденный отказ от содержания Белорусского государственного театра в столице совсем не означал отказа Народного секретариата от национального театра

как важного общественного, публичного института, а по вполне объективным финансово-экономическим причинам только потребовал корректировки первоначальных замыслов и необходимости изменения договорных условий работы коллектива, ранее переводившегося на положение профессионального. Денег для субсидирования БГТ в казне не было. Выход из затруднительной ситуации руководству был предложен снизу, самими деятелями театра. «Считаю необходимым не откладывая распустить труппу "Бел/орусского/ Госуд/арственного/ Т/ еатра/", поручить мне организовать труппу "Бел/орусского/ Нар/ одного Театра" и объявить об этом в местных газетах», – обратился к национальному руководству Ф. К. Олехнович [3, с. 223], и в тот же день инициатива «раскольника» получила полную поддержку. Сговор состоялся за спиной художественного руководителя БГТ Ф. П. Ждановича, постфактум уведомлённого официальным письмом о закрытии театра, но совсем не намеренного уступать сопернику созданную им труппу и право на прокат подготовленного им репертуара. Так в начале августа 1918 г. в Минске возникли 2 самостоятельные белорусские труппы: новая, под руководством Ф. К. Олехновича, и попытавшееся вернуться к старому названию Товарищество Ф. П. Ждановича.

Спектакли Товарищества сначала показывались в Железнодорожном клубе (затем – в «Белорусской хатке») и анонсировались прессой под рубрикой «белорусский театр» или «белорусский спектакль» без указания полного названия труппы. Казначей Товарищества А. П. Жданович (Криница) посчитал, что в 1918 г. труппа только дважды совершала кратковременные гастроли по провинции: 7 и 8 июля в м. Койданово и, после закрытия БГТ, 18 и 19 августа, в м. Раков [4]. Новые, премьерные спектакли до конца года не ставились, и деятельность Товарищества ограничивалась редким прокатом старого репертуара. По свидетельству В. С. Фальского, располагавшего после отъезда в Москву устаревающими сведениям, на начало августа в состав коллектива входило 20 драматических артистов и 40 человек хора В. В. Теравского [5], который чаще всего теперь выступал с труппой Ф. К. Олехновича. Отношения между художественными руководителями двух конкурирующих драматических трупп не были гармоничными. С появлением Ф. К. Олехновича в Минске Ф. П. Ждановича преследовала полоса неудач, виновником которых он не мог не считать соперника. Тот переманил в труппу своего театра часть артистов Товарищества, быстро сумел добиться расположения белорусских органов власти БНР, получил в постоянное распоряжение сцену «Белорусской хатки» и с августа по декабрь 1918 г. развернул более активную и заметную постановочную деятельность, чем Товарищество. Основатель белорусского театра в Минске оттеснялся на второй план. С осени 1918 г. двум коллективам пришлось делить одну сцену, участвовать в совместных вечерах. Ещё до вынужденного слияния коллективов под маркой «Советского театра» (в декабре 1918 г.) по воле обстоятельств, с которыми режиссёрам-соперникам пришлось считаться, началось стихийное объединение художественных сил. Учреждённый затем большевиками Белорусский театр, таким образом, лишь законодательно закрепил это срастание. Даже репертуар Товарищества анонсировался печатью порой под общим названием труппы Ф. К. Олехновича «Народный театр».

Первоначальным намерением Ф. К. Олехновича было обзавестись отдельной от Товарищества сценической площадкой, и потому он горячо поддержал идею строительства Белорусского народного дома, подписав своё выступление в печати криптонимом Ф. А. [6]. Будущая деятельность Народного дома представлялась инициатору проекта в традиционной модели работы культурно-просветительского клуба, в помещении которого разместились бы белорусские общественные организации, редакции национальных журналов, дешёвая столовая и театральный зал с прикреплённой к нему местной труппой. Строить здание предполагалось «всем белорусским миром»: на добровольные пожертвования населения и за счёт процентных отчислений от выручки, полученной от спектаклей и концертов, печатной продукции. Идея создания Народного дома не была нова. С конца XIX в. подобные заведения учреждались в разных уголках Российской империи как центры организации досуга для малоимущих слоёв населения и поддержания их тяги к знаниям, культуре и здоровому образу жизни. Автор заметки лишь поддерживал необходимость расширения сети народных домов для белорусов и пропагандировал полезность типовых форм работы национальных клубов, объединяющих своих посетителей по языку и этнической принадлежности. Белорусские национальные клубы действовали в Гродно, Вильно и Минске («Белорусская хатка») и, создавая свой театр, деятель мыслил его существование по уже имевшемуся образцу, поскольку в 1916 – 1918 гг. руководил театральным коллективом при виленском клубе. Организатор «Народного театра» утверждал, что его «предприятие частное», преследующее «задачи культурно-просветительские в духе национальном» [7, с. 231] и при содействии Секретариата сумел добиться освобождения от благотворительного и городского налогов и получить право на проведение гастролей по Минской губернии. Первый спектакль «Народный театр» показал 4 августа 1918 г., наскоро подготовив премьеру пасторали Ф. Олехновича «В деревне»[1].

Творчество этой труппы не попадало в поле сосредоточенного изучения искусствоведов. Ни в одном из современных энциклопедических изданий республики не публикуются обобщающие справочные статьи о белорусском «Народном театре». Хотя отдельные факты и сведения о нём приводятся в работах отечественных исследователей А. Е. Атрощенко [8, с. 61 – 62], С. А. Петровича и К. Б. Кузнецовой [9], В. А. Ковеля [10], В. И. Нефёда [11, с. 80 – 84], А. В. Соболевского [12, с. 12], они не всегда досконально выверены или подкреплены ссылками на конкретные источники информации. При использовании минимальной фактологии исследователями, в свою очередь, высказываются взаимоисключающие суждения и оценки. Причины разноголосицы мнений не сводятся только к различным мировоззренческим и научным позициям авторов. Общеизвестно, что в советский период имя Ф. К. Олехновича насильственно изымалось из текстов по истории культуры. Первопроходцу А. Е. Атрощенко, кропотливо изучавшему в 1970-е годы доступные материалы прессы и архивов, приходилось прикладывать немалые усилия только для того, чтобы упомянуть о Ф. Олехновиче как об одиозном вредителе, который мешал поступательному

[1] В статье впервые приводится наиболее полный репертуар театра, составленный по газетам «Беларускі шлях», «Минский голос» и «Homan». Точные даты премьер указываются в по рекламным анонсам или по первому зафиксированному печатью прокату спектакля.

развитию белорусского театра, и при дозированной подаче элементарной справочной информации соблюсти установленный «ритуал очернения» деятеля. Постепенное освобождение от инерции навязанных стереотипов мышления в освещении творчества, литературно-театрального наследия Ф. К. Олехновича стало проявляться с 1990-х годов. Десятилетия забвения, когда любая полезная информация не фиксировалась, не описывалась и не каталогизировалась, а намеренно пропускалась, породили естественные последствия: специалистам приходилось заново выявлять библиографические и архивные источники о театральных труппах, которыми руководил Ф. К. Олехнович.

Любой новый, даже самый незначительный факт, самостоятельно установленный кем-то из исследователей как советского, так и постсоветского периодов, представлял ценность, так как пополнял общую копилку искусствоведческих знаний и восполнял информационный вакуум. Даже при беглом знакомстве с упомянутой литературой очевидно, что со временем в этой коллективной копилке, какую представляет собрание уже опубликованных сведений о «Народном театре», появились противоречащие друг другу и нестыкующиеся факты, требующие прояснения и выдаваемые за документальные свидетельства небылицы. В большинстве случаев сумбурность вызвана отсутствием доступа к полным комплектам периодических изданий, выходивших в 1920-е годы. Театроведы вынуждены опираться преимущественно на более поздние мемуарные свидетельства, а не на документальную хронику.

Русскоязычные и немецкие газеты, издававшиеся в Минске, как правило, не публиковали рецензии на спектакли белорусских трупп; поддержку национальных коллективов брала на себя национальная печать, которая осенью 1918 г., в разгар деятельности «Народного театра», в городе практически не выходит. Обстоятельства неизбежно сужают возможности и, кажется, «приговаривают» искусствоведов к использованию небольшого набора скупых разрозненных данных и дублированию их из текстов предшественников. Театральная рецензия, газетные анонсы и хроники, свободные размышления о театре всегда образуют приоритетную группу источников, по которым создаются творческие характеристики трупп и выявляются отличительные особенности их почерка, а как раз такие материалы о «Народном театре» представлены в минимальном объёме. Часть их всё же выявлена, описана и приведена в 1992 г. библиографом Г. И. Реут в списке литературы для словаря «Белорусские писатели» [13], но не выделена в специальный театральный раздел. Из-за крайне выборочного и скудного представления периодики в республиканских библиотечных и архивных коллекциях эта ценная библиография в трудах искусствоведов не получила реального осмысления. Но даже её использование не позволяет провести реконструкцию спектаклей, восстановить все режиссёрские решения, составить полный список актёров – участников театра, сыгранных ими ролей.

Приветствуя открытие нового белорусского театра, газета «Гоман» выделяла заслуги руководителя, сумевшего «в очень короткий срок организовать молодые и способные драматические силы» [14]. Весьма оперативно Ф. К. Олехнович перенёс на минскую сцену часть виленских постановок. Общее режиссёрское решение премьерных спектаклей «Народного театра» сложилось у него заранее, было

проверено их неоднократным прокатом на публике, и от руководителя требовалось только проведение с новыми исполнителями готового режиссёрского плана. Он проявлял режиссёрскую волю, сплачивая коллектив при воплощении уже оформившихся замыслов, и коммерческую предусмотрительность художественного администратора, обеспечивавшую жизнеспособность молодой труппе. Основной прокатный репертуар «Народного театра» сложился в августе – сентябре 1918 г. Большое число выпущенных в это время одноактных спектаклей свидетельствует об ускоренных темпах подготовки репертуара и малом количестве отводившихся для них репетиций. Как правило, в спектаклях было занято немного, от двух до четырёх, действующих лиц, актёрам приходилось оперативно учить текст с последующей отшлифовкой рисунка роли уже в ходе проката спектакля. Наиболее сложные драматические роли, организовывавшие действие или требовавшие акцента на эпизодическом персонаже, Ф. К. Олехнович играл сам. От одноактовок труппа постепенно переходила к постановке многолюдных пьес с развёрнутыми массовыми сценами и вставными музыкальными номерами. Самой многочисленной постановкой театра была «оперетта» «Неожиданное счастье» (такое новое название и жанровое определение получила музыкальная комедия Ф. Олехновича «На Антокали», премьера состоялась после 15 сентября). По образцу виленской постановки в ней было занято 20 исполнителей и участвовал хор.

Первоначально труппа не имела собственных декораций, бутафории, костюмов, и исполнителям приходилось проявлять творческую находчивость. Премьерный спектакль – пастораль «В деревне» шёл в пейзажной декорации «из настоящих деревьев, кустов и травы» [14]. Нарубленной в лесу живой зеленью изображалась полянка. Наивный способ убранства сцены вызывает улыбку, но для сценической практики белорусов, особенно ранней поры, считался общепринятым, проявившись и в спектаклях Товарищества Ф. П. Ждановича. В его постановке «Хама», например, из «живых кустов» под всплески воды рыбак вытягивал на удочке настоящую трепыхавшуюся рыбу. Руководитель виленского детского театра «Золак» С. Корф в это время выступила даже инициатором «ландшафтных постановок», разыгрывая со своими воспитанниками сказки на лоне природы, в лесу и т.д.

Прямым следствием «натурной декорации» было и появление на белорусской сцене костюма из природных материалов. В сельских любительских постановках по стихотворениям белорусских поэтов на темы смены календарных циклов природы аллегорическая Осень, к примеру, появлялась в ярком пушистом венке из опавших листьев, из сплошных рядов нанизанных на нитку гирлянд листвы формировалось её платье; сказочный «дух лесной чащи» Леший представал «обвешанный живыми листьями» [15] и в «подлинных» натурных декорациях проявлял единство со средой своего обитания, олицетворяя голос самой природы. Историческое развитие не смогло искоренить такой наивный, рукотворный способ оформления зрелища, и время от времени он напоминал о себе на утренниках в детском саду, и даже в юношеских постановках сельской самодеятельности в 1980 – 1990-е годы.

Использование натурного материала, как правило, свидетельствовало о крайней бедности труппы, не располагающей финансовыми средствами , а не являлось показателем эстетической привязанности к натуралистическому

правдолюбию. При создании сценического пейзажа солидные любительские труппы Северо-Западного края, подражая профессиональной антрепризе, на рубеже веков использовали рисованные панно и условно-стилизованные плоские контурные декорации, ставшие общепринятой эстетической нормой, придерживаясь которой, можно было проявить художественный вкус и уровень постановочной культуры. Как только у белорусских трупп появлялись средства, они избавлялись от «натурности» декораций, сначала комбинируя «живые кусты» с расписным задником, потом отказываясь от них и приближаясь к единому стилевому эталону и живописно-условной манере декорирования пространства.

В штате «Народного театра» не было художника, ответственного за организацию единой визуальной среды, и все вопросы оформления спектакля пускались на самотёк. Типовые павильонные декорации временно арендовали в городских мастерских. Персонажей-современников актёры одевали из собственного гардероба, а в сценические интерьеры несли из дома предметы повседневного быта. К осени 1919 г., когда «Народного театра» Ф. К. Олехновича уже не существовало, театральное имущество «Белорусской хатки» было небогатым, и насущной потребностью работавшей в ней любительской белорусской труппы по-прежнему оставалось приобретение типовых декораций леса, хаты, комнаты, мельницы – визуальной среды, в которой чаще всего разворачивалось действие пьес белорусского репертуара [16].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аляхновіч, Ф. Выбраныя творы / Ф. Аляхновіч ; уклад., прадм. А. Сабалеўскага. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2005. – 545 с.

2. Мальцев, В. В. Белорусский государственный театр в 1918 году : факты и исследовательский комментарий / В. В. Мальцев // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2010. – Вып. 9. – С. 152 – 160.

3. Даклад Францішка Аляхновіча Народнаму Сакратарыяту БНР за 1.08.1918. у справе «Беларускага Дзяржаўнага Тэатру» (увах. № 478) // Архівы Беларускай Народнай Рэспублікі (Фонд № 582 Дзяржаўнага архіву Літвы «Рада Міністраў Беларускай Народнай Рэспублікі»). – Вільня – Нью-Йорк – Мінск – Прага, 1998. – Т. 1, кн. 1.

4. Крыніца, А. 7-ая гадавіна Беларускага тэатру. 1917 – 1924 / А. Крыніца // Савецкая Беларусь. – 1924. – 4 мая. – С. 3.

5. Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь (НАРБ). – Фонд 4. – Оп. 1. – Д. 86. Хадатайства у Беларускі Камісарыят пры Народным камісару па нацыянальным дзелам у Маскве Старшыні Першага Таварыства Беларускай драмы і Камедыі ў Менску Усевалада Фальскага. 29 жніўня 1918 г.

6. Ф. А. Справа будовы Беларускаго Народнаго Дому / Ф. А. // Вольная Беларусь. – 1918. – 18 жніўня. – С. 215 – 216 ; Ф. А. Яшчэ аб справі будовы Беларускаго Народнаго Дому ў Менску / Ф. А. // Вольная Беларусь. – 3 верасьня. – С. 224.

7. Аляхновіч, Ф. Ліст Народнаму Сакратырыяту Беларускай Народнай Рэспублікі. 8 жніўня 1918 / Ф. Аляхновіч // Архівы Беларускай Народнай Рэспублікі (Фонд № 582 Дзяржаўнага архіву Літвы «Рада Міністраў Беларускай Народнай Рэспублікі»). – Вільня – Нью-Йорк – Мінск – Прага, 1998. – Т. 1, кн. 1.

8. Атрошчанка, А. Фларыян Ждановіч / А. Атрошчанка. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1972. – 102 с.

9. Пятровіч, С. Першае беларускае таварыства драмы і камедыі і іншыя тэатральныя калектывы / С. Пятровіч, К. Кузняцова // Гісторыя беларускага тэатра : у 3т. – Мінск,1985. – Т. 2. Тэатр савецкай эпохі 1917 – 1945 гг. – С. 16 – 17.
10. Ковель, У. А. Францішак Аляхновіч / У. А. Ковель // Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя. – Мінск, 1999. – Т. 1. 1901 – 1920. – С. 340 – 350.
11. Няфёд, У. І. Францішак Аляхновіч. Тэатральная і грамадска-палітычная дзейнасць / У. І. Няфёд. – Мінск : Навука і тэхніка, 1996. – 144 с.
12. Сабалеўскі, А. В. Драма жыцця / А. В. Сабалеўскі // Выбраныя творы / Ф. Аляхновіч ; уклад., прадм. А. Сабалеўскага. – Мінск, 2005.
13. Рэўт, Г. І. Аляхновіч Францішак. Бібліяграфія / Г. І. Рэўт // Беларускія пісьменнікі : біябібліяграфічны слоўнік. – Мінск, 1992. – Т. 1. – С. 77 – 78.
14. M. M. M. Z mienskaha žyćcia (Ad naŝaha karespandenta) / M. M. M. // Homan. – 1918. – 17 žniŭnia. – S. 3.
15. Знаёмы. Беларускі тэатр / Знаёмы // Звон. – 1919. – 1 кастрычніка. – С. 4.
16. НАРБ. – Фонд 368. – Оп. 1. – Д. 27. Нарыс чыннасьці Таварыства і паведамленьне аб даных, датычачых смэты. 14 студня 1920. Машынапіс.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрена история создания «Белорусского народного театра» и деятельность Ф. Олехновича.

SUMMARY

In the article the creation history «Belarusian folk theater» and F. Olekhnovich's activity is considered.

Молчанова Т. О.

СОДЕРЖАНИЕ И СТРУКТУРА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССАХ ОПЕРНО-СИМФОНИЧЕСКОГО И ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ

Львовская национальная музыкальная академия им. Н. Лысенко
(Поступила в редакцию 03.03.2014)

Среди разнообразных направлений концертмейстерской деятельности профессия концертмейстера классов хорового, оперно-симфонического дирижирования является наиболее трудоёмкой. Как справедливо отмечает С. Савари, «концертмейстер здесь предстаёт не аккомпаниатором солиста, как обычно принято представлять себе его работу, а прообразом будущего симфонического или народного оркестра, к работе с которым готовится дирижёр» [2, с. 37]. Вместе с тем в современном учебном процессе и поныне остаётся актуальным вопрос методологического обоснования важнейших параметров работы концертмейстера этого направления. Отдельные рекомендации можно найти в методических разработках практиков концертмейстерства, носящих, в основном, прикладной характер и не выделенных в самостоятельный предмет изучения. В этом контексте исключением является лишь диссертационное исследование Г. Тенюковой «Содержание и методы подготовки студентов к концертмейстерской работе в классе хорового дирижирования» (Москва, 1993 г.), посвящённое поискам путей усовершенствования данного формата деятельности студентов музыкально-педагогических факультетов.

Цель статьи – изложить схему модульного алгоритма работы концертмейстера классов оперно-симфонического и хорового дирижирования.

Профессия концертмейстера этого направления отличается от других прежде всего тем, что он работает с большими партитурами, в которых количество строк порой доходит до 20 и более, партии инструментов фиксируются в соответствующих ключах, часто перекрещиваются. И даже имея клавирную версию партитуры, концертмейстер сталкивается с тем, что для исполнительской реализации иногда может не хватать пальцев рук. Концертмейстер хора также работает с солистами и большим хоровым коллективом, где партитура может охватывать восемь строк и более, к тому же в её структуру часто включается и тенор, требующий по ходу исполнения транспонирования октавой ниже. И главное – концертмейстер не только согласовывает общее звучание хора или оркестра, но и подчиняется дирижёру, хормейстеру. Следовательно, их мануальный язык он должен понимать как свой собственный. Таким образом, концертмейстер выступает в своеобразной роли «оркестра» или «хора» (большого коллектива разных исполнителей), к работе с которыми готовится будущий дирижёр. Как отмечает Г. Ержемский, «процесс дирижирования является неспецифической формой неязыкового общения, в которой оркестр на определённом этапе своего развития совершенно убедительно приобретает статус равноправного партнёра своего руководителя-дирижёра» [1, с. 39]. Позволим добавить, и концертмейстера, поскольку именно с его помощью происходит процесс общения как дирижёра с оркестром (когда изучается произведение студентом-дирижёром и концертмейстер исполняет роль оркестра), так и во время выступления хора с дирижёром, когда роль инструментальной партии принадлежит концертмейстеру. Очертим алгоритм определяющих профессиональных факторов, корректирующих стратегию этого направления концертмейстерской деятельности: умение читать партитуру и исполнять её переложение для одного-двух фортепиано; ориентация в специфике дирижёрской техники; способность играть «по руке» дирижёра; понимание дирижёрского жеста и ауфтакта, умение воссоздавать звучание хора или оркестра, используя при этом соответствующий набор тембральных, динамических, штриховых возможностей фортепиано.

Умение «играть по руке» дирижёра предусматривает понимание концертмейстером, что жест (движение руки) является средством выражения музыки. Эти движения задают темп, отсчитывают доли такта, передают характер динамических оттенков. Правая рука выполняет тактирующие жесты, левая – воссоздаёт эмоциональное состояние исполняемого произведения. Важным моментом в работе концертмейстера является понимание показа дирижёром вступления (ауфтакт и момент точки удара). Энергичный начальный жест рук дирижёра предшествует появлению быстрой музыки, медленный – спокойной. В медленном темпе допускается дробление дирижёрского жеста, тогда как в быстрых амплитуда движений уменьшается и главным ориентиром становится первая доля такта. Особое внимание концертмейстеру следует обращать на движение рук дирижёра в моменты резких изменений темпа – именно с уверенным дирижёрским жестом на последних долях предыдущего темпа можно почувствовать это изменение.

В дирижёрской практике существует показ не только начала звучания, но и его снятия (окончание). К примеру, отсчитав первую, вторую доли последнего такта (в трёхдольном размере), рука дирижёра останавливается на третьей доле жестом в виде кривой или малой петли. Чем более яркой динамикой завершается звучание произведения, тем активнее этот жест. В дирижёрской практике существует и такое понятие, как тактирование фермат. Жест, приходящийся на ноту с ферматой, дирижёр выполняет как всегда, а в конце неподвижно задерживает руку в воздухе соответственно времени удерживания ферматы. Для этого применяют (как и в окончаниях произведений) жест петли или кривой.

Общепринятой формой записи музыкального произведения, предназначенного для коллективного исполнения, является партитура (итал. partitura – деление, распределение), которая являет собой многострочную нотную запись оркестрового или хорового произведения, где каждая строка фиксирует партию определённого инструмента (или голоса). Нотный текст, исполняемый участниками коллектива, располагается строго по вертикали. Строки партитуры объединяются системой акколад, каждая из которых имеет своё предназначение. Инструменты симфонического оркестра делятся на определённые группы и записываются на нотном стане сверху вниз в следующем порядке: деревянные духовые (Fiati) – флейты, гобои, кларнеты, фаготы; медные духовые (Ottoni) – валторны, трубы, тромбоны, тубы; ударные (Batteri) – литавры, тарелки, колокола, ксилофон, челеста, треугольник, барабан (малый и большой), тамтам, кастаньеты; струнные (Archi) – первые и вторые скрипки, альты, виолончели, контрабасы. Партии инструментов (или голосов), которые играют (поют) соло, а также партия хора фиксируются между группами ударных и струнных инструментов. Порядок расположения инструментов оркестра и ведущих партий отмечается в начале произведения и в дальнейшем не повторяется.

Концертмейстер класса хорового дирижирования обязан ознакомиться с особенностями записи хоровой партитуры. Существуют составы хоров, которые могут быть написаны для двух-трёх и более голосов: однородные (мужские, женские, детские); смешанные (где соединены детские голоса с женскими, мужские с женскими) и неполные смешанные (сочетание однородного хора с отдельной партией хора другого состава), произведения для каждого из которых соответственно и нотируются. Для однородных хоров наиболее распространённой является запись на двух нотных станах, порой даже на одном (при условии совпадения литературного текста, ритмического рисунка и отсутствия полифонического развития). При этом верхние голоса фиксируются штилями вверх, а два нижних – вниз. Если хоровые партии записаны на одном нотном стане и делятся *divisi*, в этом случае все голоса одной партии имеют единое направление штилей. Когда каждая из партий хорового произведения получает самостоятельное значение, они фиксируются на большем количестве нотных станов. Хоровые партии располагаются по высотному принципу: высокие – на верхних строчках, низкие – на нижних. Сокращённые названия хоровых партий также пишутся слева от акколады. Партии сопрано, альтов фиксируются в скрипичном ключе, партии теноров – в скрипичном или басовом, партии басов – в басовом. Для записи хоровых произведений с участием солистов в партитуре существует нотный стан для сольной

партии, который выносится над хоровыми партиями. Если же в хоровом произведении есть инструментальное сопровождение, оно фиксируется ниже хоровых партий.

Перед исполнением оркестрового или хорового произведения концертмейстеру следует детально осмыслить построение и взаимосвязь всех его компонентов (проанализировать логику инструментовки, представить тембровое богатство каждой партии в оркестровой партитуре; мелодическую линию каждого голоса и общий гармонический план – в хоровой). Далее – распределить фактурный материал между руками, подобрав удобную аппликатуру, сделать некоторые упрощения (при необходимости). Существенным моментом работы концертмейстера этого направления является владение рассредоточенным вниманием, позволяющим одновременно охватить нотный текст и дирижёрский жест, слышать звучание всей партитуры и сохранять выразительность собственного исполнения со стремлением к максимальному соблюдению авторских ремарок в отношении темпа, артикуляции, динамики, фразировки, оркестровой (хоровой) наполненности звучания. В исполнении под дирижёрскую руку оркестрового или хорового произведения в обязанности концертмейстера(-ов) входит и показ вступлений соответствующих инструментов или голосов, чёткое завершение звучания оркестра (хора) или группы инструментов (голосов), точный отсчёт пауз, фермат.

Если в классе дирижирования работают два концертмейстера, музыкальный материал распределяется между ними следующим образом. В оперно-симфоническом классе под левую руку дирижёра исполняется первая партия (инструменты высокого регистра), под правую – вторая партия (инструменты низкого регистра). В хоровом классе под левую руку дирижёра – партии верхних голосов, под правую – партии нижних голосов, а также фортепианная партия (при наличии). В исполнении произведения двумя концертмейстерами повышенного внимания требует темпоритмическое единство и динамический баланс. Особо подчеркнём: партия тенора в хоровом произведении, нотируемая в скрипичном ключе, должна играться октавой ниже (в соответствии с реальным звучанием). И только когда она зафиксирована в верхнем регистре, её исполняют правой рукой и оставляют без изменений. В момент перекрещивания голосов концертмейстеру следует (не меняя привычного положения рук) играть голоса, звучащие выше, правой рукой, а те, что ниже, – левой. При наличии ведущего голоса в хоровом произведении его партию можно петь. В хоровых произведениях, в которых, помимо партий хора, присутствует фортепианная партия, в исполнение включаются и её элементы. Если же основной тематический материал находится в фортепианной партии, она исполняется без изменений, а в хоровых партиях выбирается главное и вносится в общую музыкальную ткань. Если партия хора ритмически отличается от сопровождения, следует левой рукой исполнять нижнюю строку фортепианной партии, а правой – партию хора (при условии, что в классе – один концертмейстер). В каждом конкретном случае концертмейстеру(-ам) следует находить тот вариант исполнения, который наиболее соответствует замыслу композитора, особенностям голосоведения.

Сделаем акцент и ещё на одном важном моменте: в хоровых партитурах лиги не проставляются, поскольку штрих *legato* является основным для хорового

пения. Лигой может объединяться лишь несколько звуков, исполняемых на один словесный слог.

Концертмейстер должен уделять внимание звучанию как по горизонтали – выразительное исполнение каждой партии, так и по вертикали – определение соотношения голосов между собой (той зависимости, в которой они находятся с точки зрения динамических уровней). И здесь следует фокусироваться прежде всего на контроле за вертикалью: сыграть аккорд таким образом, чтобы все голоса, рассредоточенные в партиях, создавали единое звучание. Однако задача осложняется при условии длительного звучания аккордовой вертикали. Воспроизвести подобный динамический уровень в течение соответствующего периода звучания можно только за счёт динамики, активной звуковой атаки, синхронного взятия всех нот аккорда и ровности их звучания, а затем одновременного снятия. Если на одном аккорде указано *crescendo* (голосами его воспроизвести достаточно легко), можно использовать принцип тремолирования с постепенным нарастанием звука. Основным условием является фиксированный охват всех звуков и лишь после этого начинается тремолирование.

Достаточно сложно происходит и контроль над горизонталью, где каждый голос хоровой партитуры имеет свою самостоятельную мелодическую линию и, соединяясь между собой, они создают разнообразную звуковую ткань. Особого внимания при этом требует динамическое развёртывание мелодической линии каждого голоса партитуры, их артикуляционной подачи, тембровой окраски, а главное – линия баса, являющаяся фундаментом хорового произведения.

В партитурах, где нет возможности полностью сыграть текст, допускаются упрощения, среди возможных вариантов которых: перенос голосов из партии правой руки в партию левой; изъятие определённых звуков (выдержанных на больших промежутках музыкальной ткани) и взятие форшлагом нижних нот, когда в хоровом произведении наличествуют партии первых и вторых басов. Важным профессиональным умением является и умение играть «по-хоровому», предусматривающее подчёркивание логических ударений на определённых словесных слогах или словах в музыкальной фразе; фиксацию цезур, аргументируемых вокальным дыханием (подхват дыхания, новый набор – с новой фразой, осознанный набор дыхания при наличии определённых знаков препинания: тире, восклицательный знак, вопрос и т.п.).

В исполнении хорового или оперно-симфонического произведения на фортепиано немаловажная роль принадлежит педали, которая способствует увеличению напевности и тембральной окраске звучания, позволяет связывать звуки, достигая их плавного перехода от одного к другому, удерживает далёкие басы (бас исполняется форшлагом к основной вертикали). С педалью можно играть и повторение одинаковых интервалов или аккордовых комплексов. А для контрастных сопоставлений звучания на «forte» и «piano» используют левую педаль. Вместе с тем не стоит объединять педалью сольные инструментальные или хоровые эпизоды, имитации штрихов *pizzicato*, *staccato*, не выдерживать на педали гармонические последовательности и продолжать звучание на паузах. В таких случаях лучше использовать прямую педаль.

Конечный результат исполнения хорового или оперно-симфонического произведения зависит не только от наличия теоретических знаний концертмейстера и его умения ориентироваться в партитурах, но и от детальной технической проработки своей партии. Опора на чёткую систему знаний, умений и навыков поможет понять суть этой исполнительской профессии и овладеть ею. Вместе с тем концертмейстер приобретает опыт и профессионализм, посещая оркестровые репетиции в оперном театре, симфонические и хоровые концерты, слушая записи, ориентируясь в интерпретациях разных дирижёров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ержемский, Г. Психология дирижирования : некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом / Г. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 80 с.
2. Савари, С. Азбука аккомпанемента: учебное пособие / С. Савари ; ред. А. Я. Гросов. – Донецк : Юго-Восток, Лтд, 2005. – 72 с.

РЕЗЮМЕ

В статье изложена схема модульного алгоритма работы концертмейстера классов оперно-симфонического и хорового дирижирования с чётким определением задач и путей их реализации.

SUMMARY

The article describes a modular algorithm of the work of concertmaster in opera, symphonic and choral conducting with clearly defined goals and ways to implement them.

Сушко Е. О.

СТРУКТУРА И КОНТЕНТ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕЛЕВЕЩАНИЯ БЕЛАРУСИ 2010-х ГОДОВ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 03.03.2014)

Современное телевещание Беларуси имеет мобильную структуру, в которой периодически происходят количественные и качественные изменения. Появляются новые и закрываются существующие телеканалы; отдельными субъектами медиарынка проводится ребрендинг, позволяющий выдержать конкуренцию в условиях многоканального телевидения. Данная ситуация сохраняется в телевизионной индустрии Беларуси с 1991 г., когда после распада Советского Союза и централизованной системы вещания возникла необходимость проводить самостоятельную вещательную политику и формировать национальное телевещание.

Музыкальное телевизионное вещание, которое остается частью общего телевещания республики, в 1990 – 2000-е годы претерпевает значительные преобразования. Изменяется формат государственных телеканалов и требования к контенту, эфир заполняется в основном эстрадной музыкой, появляются специализированные негосударственные музыкально-развлекательные телеканалы. В результате общей программной стратегии музыкальное телевидение перестаёт существовать как целостное явление, размывается система жанров, исчезает системное отображение на экране различных пластов музыкальной культуры.

В связи с этим в экрановедении появилась настоятельная потребность в комплексном осмыслении процессов, происходящих на современном телевидении. Общими вопросами, посвящёнными телевизионному вещанию Беларуси, занимаются теоретики журналистики и киноведы Н. Агафонова, О. Медведева, О. Нечай, Т. Орлова, А. Плавник, В. Суббот, Н. Фрольцова, в исследованиях которых рассматриваются проблемы структуры современного национального телевещания, но вопросы музыкального сегмента затрагиваются опосредованно.

В свете вышеизложенного целью данной статьи является выявление особенностей структуры и контента музыкального телевещания Беларуси периода 2010-х годов.

В истории национального телевизионного вещания Республики Беларусь выделяются три этапа, охватывающие 1990-е, 2000-е и 2010-е годы соответственно. Несмотря на общие тенденции, господствующие в отечественной медиаиндустрии после 1991 г., каждый период отличается структурой телевещания в целом и музыкального телевещания в частности.

Первый период (1991 – 2000) отмечен разнообразными структурно-творческими преобразованиями телевещания, направленными на усиление развлекательного компонента, а также возникновением большого числа негосударственных региональных телеканалов. В структуру собственно музыкального телевещания входят музыкальная редакция Белорусского телевидения, Творческое объединение «Телефильм» Республиканской студии телевидения, РУП «Белорусский видеоцентр». Во **второй период** (2001 – 2010) происходит обновление структуры отечественного вещания за счёт возникновения новых государственных телеканалов («ОНТ», «СТВ», «ЛАД» и др.) и разнообразных продюсерских компаний («Карамболь», «Арт-видео» и др.). В 2001 г. закрывается Творческое объединение «Телефильм» Республиканской студии телевидения. Созданием проектов, относящихся к музыкальному телевидению, в эти годы занимаются музыкально-развлекательные редакции «Первого национального телеканала», телеканалов «ОНТ», «СТВ», «ЛАД». В 2002 г. основан негосударственный телеканал «Первый музыкальный», который становится единственным специализированным музыкальным телеканалом Беларуси. Отдельные видеофильмы о музыке и музыкантах выпускаются «Белорусским видеоцентром». Структура музыкального телевещания дополняется региональными версиями зарубежных музыкальных телеканалов «MTV Беларусь» и «БелМУЗ-ТВ».

Третий этап (2011 г. – до настоящего времени) связан с переходом на цифровое вещание в соответствии с «Государственной программой внедрения цифрового телевизионного и радиовещания в Республике Беларусь до 2015 года». В настоящее время на территории Беларуси осуществляется параллельная эфирная трансляция цифровых и аналоговых телепрограмм. Данные начала 2014 г. свидетельствуют о том, что «цифровое телевидение доступно для просмотра 97,41 процентам населения республики» [1]. Общедоступным является социальный пакет телевизионных программ – так называемый первый мультиплекс, в который входит 8 телевизионных каналов («Беларусь 1», «Беларусь 2», «Беларусь 3», «ОНТ», «СТВ», «НТВ-Беларусь», «РТР-Беларусь», «Мир») и одна звуковая программа (Первый национальный канал Белорусского радио). Кроме эфирного телевидения в Беларуси

получили широкое распространение другие разновидности цифрового телевизионного вещания: кабельное, мобильное, спутниковое, IP-телевидение. Многие отечественные телевизионные каналы в настоящее время активно развивают интернет-вещание, предлагая зрителю отличный от эфирного телевидения контент.

Возникновение новых телеканалов на медийном поле Беларуси в начале 2000-х годов привело к определённой конкуренции в телеиндустрии. В условиях многоканального телевидения в 2010-е годы Национальная государственная телерадиокомпания проводит масштабный ребрендинг, связанный с изменением логотипов и контента своих телеканалов. Осенью 2011 г. вместо «Первого национального телеканала», телеканала «ЛАД» и «Беларусь-ТВ» появляются телеканалы «Беларусь 1», «Беларусь 2» и «Беларусь-24» соответственно; в 2013 г. запускаются культурологический и спортивный телеканалы «Беларусь 3» и «Беларусь 5».

В результате изменилась сетка вещания общереспубликанских телеканалов, входящих в структуру Белтелерадиокомпании. Произошла их чёткая дифференциация и специализация. Телеканал «Беларусь 1», позиционирующий себя как главный информационный и общественно-политический отечественный телеканал, практически полностью отказался от музыкального вещания. На «Беларусь 1», как правило, проходят только прямые трансляции концертов мирового и республиканского масштаба, пропагандирующие массовую музыкальную культуру: Международные конкурс песни и детский конкурс песни «Евровидение», Международный фестиваль искусств «Славянский базар в Витебске» и другие.

Музыкально-развлекательное вещание других телеканалов Белтелерадиокомпании в результате ребрендинга пополнилось очередными проектами-«однодневками», передачами-«модулями». В эфире телеканала «Беларусь 2» появились музыкальная информационно-развлекательная программа «Выше крыши», посвящённая обзору музыкальных видеоклипов, музыкально-развлекательная программа «Живой звук», народное караоке-шоу «Империя песни» и другие.

Культурологический телеканал «Беларусь 3» становится первым цифровым телеканалом белорусского телевидения и транслируется восьмым слотом в составе первого мультиплекса. Его появление в 2013 г. вносит определённые изменения в музыкальное телевещание. На телеканале периодически проходят трансляции концертов академической и современной музыки, в эфир даются телевизионные версии главных событий культурной жизни страны: мероприятия Международного фестиваля Юрия Башмета, Минского международного кинофестиваля «Лістапад», фестиваля «Владимир Спиваков приглашает» и т. д. Контент телеканала «Беларусь 3» также составляют телефильмы и телеспектакли из фондов Белтелередиокомпании – аудиовизуальные произведения, ставшие классикой отечественного телевизионного искусства. На протяжении эфирного дня зрителю предлагаются программы, объединённые в рубрики «Зодчество», «История», «Кино», «Литература», «Личности», «Музеи», «Музыка», «Наука», «Природа», «Театр», «Цветной мир».

Другие общенациональные каналы, не входящие в состав Национальной государственной телерадиокомпании, в 2010-е годы придерживаются идентичной

политики в области музыкального вещания. На телеканале «СТВ» выходят музыкально-развлекательные программы «Звёздный ринг», «Поющие города», «ХОРоШОУ», созданные в том числе с привлечением программопроизводящих структур.

Телеканал «ОНТ» выпускает очередные цикловые музыкально-развлекательные проекты «Я пою» (2010), «Эстрадный коктейль» (2011), «Академия талантов» (2012), «Песні маёй краіны» (2012) и другие; ежегодно проводит «Музыкальный марафон» в Барановичах и «Песню года Беларуси». Выделяется специальный проект «Музыкальные вечера в Мирском замке», популяризирующий отечественную и зарубежную музыкальную культуру. В исполнении Президентского оркестра Республики Беларусь звучат не только всемирно известные хиты, но и произведения академической музыки. Так, в рамках проекта «Музыкальные вечера в Мирском замке» прошли концерты «Вечер романсов», «Опера-модерн», прозвучали арии из опер в исполнении солистов Национального академического Большого театра оперы и балета Беларуси.

Областные телекомпании, входящие в состав Национальной государственной телерадиокомпании, идут по пути развития информационного и музыкально-развлекательного вещания. В условиях острой нехватки профессиональных кадров на региональном телевидении отсутствуют качественные передачи, посвящённые искусству в целом и элитарной музыке в частности. Контент формируют закупленные сериалы и фильмы, а также отдельные информационно-развлекательные, музыкально-развлекательные и поздравительные передачи. Так, ТРК «Витебск» в эфирной сетке 2013/2014 года предлагает зрителю проекты «Утро Live» и «Желаю Вам…», ТРК «Гомель» – «Утренний FRESH» и «Континент развлечений», ТРК «Гродно» – «Утро хорошего дня» и т. д.

Негосударственные региональные телекомпании также развивают музыкально-развлекательное вещание. Их контент, как правило, формируют поздравительные передачи и отдельные музыкальные блоки, в которых транслируются популярные музыкальные видеоклипы. Например, на телеканале «СКИФ», вещание которого организовано в Бобруйске, Борисове, Витебске, Орше, выходят передачи «Музыкальные поздравления», «ОршаStar», «SMS-приветы», «Поздравляю» и другие.

К культурно-просветительским программам региональных телеканалов могут быть отнесены лишь единичные проекты: «Большие маленькие люди» и «Запрашаем у творчую майстэрню» (ТРК «Могилёв»), «Культура Витебщины» (телекомпания «Арт-видео»).

Единственный существующий в Беларуси специализированный негосударственный музыкальный телеканал переживает критический период. В 2009 г. «Первый музыкальный» меняет формат, включая в эфирную сетку сериалы и юмористические программы российского федерального телеканала «СТС». В 2010 г. в результате проведённого ребрендинга вместо «Первого музыкального» в эфире появляется развлекательный телеканал «ВТВ». Его контент формируют не музыкальные видеоклипы, а ретранслируемые игровые фильмы, сериалы, программы и шоу телеканала «СТС». Унифицируются музыкальные блоки различной тематики, охватывающие многие стили и направления и получившие

особую популярность на «Первом музыкальном» в 2000-е годы. В эфир телеканала «ВТВ» ежедневно с 00.00 до 8.00 выходит единственный музыкальный интерактивный блок «PLAY».

В 2010 г. прекращает вещание телеканал «MTV Беларусь» – региональная версия музыкально-развлекательного телеканала «MTV Россия». На его месте в структуре белорусского телевещания появляется европейский канал «VH1», а затем – телеканал «MTV Europe».

Негосударственный телевизионный «8 канал» также развивает музыкально-развлекательное вещание. В 2010 г. здесь выходит ток-шоу «Бульбокс» – культурно-развлекательный проект о музыкантах, художниках, театральных деятелях, чье искусство «не вписывается» в формат общенациональных телеканалов и поэтому зачастую остается неизвестным зрителю. Создатели данного проекта определяют его как дискуссионно-развлекательное ток-шоу о культуре, в котором с критических позиций анализируется белорусский шоу-бизнес и предлагаются альтернативные пути развития массовой музыкальной культуры. В 2013 г. «Бульбокс» выходит в новом формате – «Бульбокс LIVE»: основу программы составляют интервью с музыкантами – представителями культуры андеграунда, а также их выступления (фрагменты концертов, студийные записи и музыкальные видеоклипы). Данный проект стал неоднозначным и достаточно спорным явлением в музыкальном телевещании Беларуси. Стремление его создателей к целостному отображению на экране «неформатной» музыкальной культуры приводит к тому, что контент передачи зачастую составляет второсортная музыка, нередко в некачественном исполнении.

Межгосударственные телевизионные компании, как правило, развивают информационное, общественно-политическое и художественное вещание. Музыкальные же передачи и фильмы представлены единичными образцами. Так, Телерадиовещательная организация Союзного государства (телеканал «ТРО») с 2012 г. выпускает цикл программ «Символы эпохи», посвящённый общему историческому прошлому Беларуси и России в составе СССР. К музыкальному телевидению могут быть отнесены программы данного цикла «Русский балет», «Джаз», «Большой театр», «Русские сезоны». На телеканале «ТРО» также выходят культурно-просветительские программы «Лирическое отступление» и «Славянский проект».

Новый этап в 2010-е годы наступает для РУП «Белорусский видеоцентр». В результате реорганизации, проведённой в соответствии с решением Министерства культуры Республики Беларусь, в июле 2013 г. данное производственно-творческое предприятие перестаёт существовать как самостоятельная единица и входит в состав «Национальной киностудии “Беларусьфильм”» в качестве Студии специальных кинопроектов «Белорусский видеоцентр». В 2010-е годы «Белорусский видеоцентр» продолжает выпускать хроникально-документальные аудиовизуальные произведения, но видеофильмы о музыкальном искусстве представлены единичными образцами. Отмечается особое внимание режиссёров и сценаристов к отображению на экране академической и традиционной музыкальной культуры. Исследовательский интерес представляют видеофильмы «Ён сэрцам песню адчуваў» (реж. В. Скворцова, 2010 г.), «Родился в Витебске. Музыковед Иван Соллертинский»

(реж. С. Лукьянчиков, 2011 г.), «Гучанне Мінуўшчыны» (реж. С. Агеенко, 2011 г.), «Адраджэнне абрада “Ваджэнне і пахаванне стралы”» (реж. А. Карпов, 2011 г.), «Музыкальный мастер» (реж. А. Левчик, 2012 г.), «Белорусский балет. История» (2012), «История белорусской оперы» (2013 г., оба – реж. О. Лукашевич), «Фауст Радзивилла» (2012), «Рана в сердце. Михал Клеофас Огинский» (2013 г., оба – реж. А. Мирошниченко) и другие.

Таким образом, современное телевещание Беларуси представляет мобильную жанрово-тематическую структуру, изменения в которой происходили на протяжении более двух десятилетий. Новейший период телевидения, начавшийся с 2011 г. и продолжающийся по сей день, связан с освоением цифрового вещания и постоянным ребрендингом каналов в борьбе за зрительскую аудиторию. В музыкальном телевещании происходят значительные изменения: в 2010 г. из его структуры выбывает «Первый музыкальный» телеканал; в 2013 г. запускается специализированный культурологический телеканал «Беларусь 3», а «Белорусский видеоцентр» теряет свою автономность. Общереспубликанские и региональные телевизионные каналы проводят тождественную политику в области музыкального вещания, развивая его музыкально-развлекательное направление. Контент телеканалов формируют низкосортные клишированные передачи, созданные по одним и тем же стандартам и ориентированные на массового зрителя. На негосударственных телевизионных каналах также происходит увеличение музыкального сегмента за счёт развлекательных проектов и интерактивных музыкальных блоков.

Засилье массовой музыкальной культуры на телеэкране, заполнение эфирного пространства музыкальными проектами-«однодневками», односторонняя вещательная политика приводят к тому, что современное музыкальное телевидение Беларуси не только перестаёт существовать как целостное явление, но и теряет статус искусства, «завоёванный» в далёкие 1970-е годы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цифровое телевизионное вещание // Министерство связи и информатизации Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.mpt.gov.by/ru/new_page_5_2_15108. – Дата доступа : 13.01.2014.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрен музыкальный сегмент медийного пространства Республики Беларусь, исследована структура современного музыкального телевещания Беларуси, проанализирован контент государственных и негосударственных телевизионных каналов в аспекте музыкального содержания.

SUMMARY

The paper is studied the musical segment of media space of the Republic of Belarus, reviewed the structure of contemporary music broadcasting, analyzed the content of public and private television channels in terms of the musical content.

Цмыг Г. П.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСТОРИИ КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В БЕЛАРУСИ (КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX В.)

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси
(Поступила в редакцию 13.03.2014)

В современном белорусском искусствоведении интерес к проблемам отечественного музыкального краеведения весьма высок. Исследователи Е. Ахвердова, О. Дадиомова, А. Капилов, Н. Кузьминич, Г. Кулешова, Е. Куртенок, В. Прокопцова, Б. Ничков, Н. Мацаберидзе, О. Морозова и другие, обращаясь к теме истории музыкальной культуры на территории Беларуси XIX – начала XX в., постоянно подчёркивают её высокий уровень, несмотря на сложную политическую ситуацию и цензуру, ограничивающую развитие национального искусства исследуемого периода. В настоящее время активизировалась исполнительская деятельность, начала осуществляться источниковедческая работа, а также и созданы научно-творческие объединения, ставящие своей целью поиск, реставрацию и исполнение ранее неизвестного музыкального материала, извлечение из небытия имён известных соотечественников.

На территориях белорусских губерний в конце XIX – начале XX в. в недрах различных форм концертной практики (от салонного музицирования и ученических концертов до деятельности выдающихся гастролёров) шёл процесс формирования музыкального профессионализма, наиболее устойчивым дифференцирующим признаком которого является особый, профессионально ориентированный тип творческой деятельности. Поэтому в центре нашего внимания будут некоторые наиболее значимые для становления профессионализма в музыкальной культуре конца XIX – начала XX в. направления: концертно-исполнительское искусство, концертно-просветительская и музыкально-общественная деятельность музыкантов, выступления самодеятельности и «музицирование» «просвещённого любительства». Цель статьи – посредством анализа доступных исторических документов и материалов осветить некоторые важнейшие аспекты истории концертно-исполнительского искусства. В процессе работы мы обратимся к двум группам источников, которые взаимно дополняют друг друга в обеспечении фактической базы исследования: опубликованные (включая труднодоступные зарубежные) материалы и найденные нами в отечественных архивохранилищах документы.

Концертно-просветительская и музыкально-общественная деятельность осуществлялась силами членов различных музыкально-общественных объединений, активность которых на территории белорусских губерний приобрела большое значение с начала 80-х годов XIX в. Постоянно предпринимались попытки формирования добровольных общественных объединений, в недрах которых создавались хоры, оркестры, ансамбли. О музыкальных событиях в белорусских городах 2-й половины XIX – начала XX в. свидетельствуют анонсы и рецензии в периодических изданиях, таких как «Минский листок», «Минский голос», «Минское слово», «Могилёвские губернские ведомости», «Гомельский театрально-музыкальный вестник», «Северо-Западный край» и других. Широкий спектр

осуществляемой деятельности определял многопрофильность данных обществ. Так, кроме работы специальных секций (например, хоровой или оркестровой, предполагающей организацию хора либо оркестра из членов общества) в этих организациях решались задачи, связанные с образованием (музыкальные классы), просветительством (создание библиотек и проведение лекций-концертов), исполнительской практикой (организация концертов, гастролей зарубежных исполнителей, вечеров отдыха) и другим. В соответствии с уставом организаций и другие виды творчества (литературного, драматического, художественного). Например, Гродненское общество любителей драматическаго и музыкальнаго искусств «Муза» ставило своей целью «дать своим членам возможность проводить в свободное от занятий время с пользою и удовольствием и способствовать развитию среди них драматического и музыкального искусств и ознакомлению с произведениями литературы» [4, с. 1 – 2]. Минское общество любителей изящных искусств (1898) имело не только музыкальную, драматическую и литературную, но и художественную секции [7].

Процедура регистрации общественных объединений была весьма сложной. Заводилось специальное «Дело губернского по делам об обществах Присутствия» и требовалось предоставить список учредителей организации, которые проходили тщательную проверку на предмет их лояльности к режиму: организации отказывалось в регистрации при малейшем подозрении на политическую подоплёку. Так, одному из музыкальных обществ было отказано в регистрации со следующей формулировкой: «Согласно Циркуляра Департамента общих дел Министерства внутренних дел от 20 ноября 1910 г. за № 2 б такие общества, как ведущие к усугублению начал национальной обособленности, не могут быть учреждаемы» [9].

Особого внимания заслуживает тот факт, что для регистрации необходимо было привести устав в соответствие с существующим в России уставом Русского музыкального общества [8], организованного в 1859 г. в Санкт-Петербурге по инициативе Антона Рубинштейна и при поддержке Великой княгини Елены Павловны, урождённой принцессы Вюртембергской, которые способствовали привнесению в Россию традиций немецких музыкально-общественных и образовательных структур [24]. Например, созданное в 1880 г. Минское музыкальное общество ставило перед собой такие цели, как: содействие музыкальному образованию в Минске, развитие музыкального искусства и поощерение способных отечественных композиторов и исполнителей. Оно осуществляло следующие виды деятельности: концерты, спектакли, конкурсы музыкальных сочинений, организация сбора нотной библиотеки и музыкальных инструментов, назначение стипендии и пособий для обучения талантливой молодёжи и другие [11].

Деятельность прошедших государственную регистрацию [6, с. 16] музыкальных и многопрофильных общественных объединений постоянно контролировалась цензурой. Формы контроля фиксировались в утверждённых уставах. Так, в тексте Устава Брест-Литовского музыкально-драматического общества любителей имеются специальные примечания к разделу о целях и правах.

По политическим причинам многие общества также прекращали свою деятельность. Так, Минское общество любителей изящных искусств (устав

утверждён в 1898 г.), которое имело литературную, драматическую, музыкальную и художественную секции, открыто поддерживало революционные настроения: на мероприятиях допускались антиправительственные акции. Поэтому в 1906 г. общество было запрещено. Такая же участь постигла и правопреемника ликвидированного Минского общества любителей изящных искусств – Минское литературно-артистическое общество (устав утверждён в 1907 г.), которое устраивало литературные и музыкальные вечера, концерты, спектакли и художественные выставки, организовывало деятельность мастерских и школ искусств. Над ним установили полицейский надзор, в результате которого общество было закрыто в 1910 г. [16].

Существовавшая цензура послужила основанием, позволившим современному исследователю более подробно ознакомиться с деятельностью музыкальных общественных организаций. Так, в уставе организации было предписано зафиксировать обязательства, связанные с тем, что в условиях цензуры на все общественные мероприятия организаторы концертов должны были доводить до сведения полиции детали о проводимых мероприятиях, вплоть до перечня исполняемой программы, утверждаемого соответствующими инстанциями. Например, в уставе Минского музыкального общества записано: «Об устраиваемых музыкальных собраниях, концертах и представлениях общество обязано уведомлять местную полицию и вообще соблюдать общеустановленные и обычные по сему предмету правила» [11, с. 5; 14].

Это обстоятельство даёт возможность ознакомиться с репертуаром, концертно-проcветительской и музыкально-общественной деятельностью и сделать вывод о том, что силами музыкальных обществ осваивался как русский, так и западноевропейский репертуар широкого стилевого диапазона. Об этом свидетельствует просветительская направленность концертной деятельности Литературно-музыкально-драматического кружка в городе Могилёве. Основу программ составляли лучшие произведения симфонической и оперной музыки русских и зарубежных композиторов европейского репертуара исследуемого периода, что обеспечивалось обращением к высокохудожественным образцам как западноевропейской (Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Лист, И. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен), так и русской (П. Чайковский, М. Глинка, С. Рахманинов, А. Рубинштейн, А. Скрябин) академической музыки [17 – 20].

Просветительская направленность концертной деятельности проявлялась и благодаря переложениям и транскрипциям: на концертах кружка звучали фрагменты из опер и других крупных произведений [21].

Общество выполняло и функцию организатора гастролей. Так, в отчётах Могилёвского литературно-музыкально-драматического кружка (1905 – 1917) содержатся сведения об организации концерта гастролёра А. Смольского, который исполнил 11 ноября 1906 г. «Венгерскую рапсодию» № 11 Ф. Листа, «Марш» из оперы «Тангейзер» Г. Вагнера – Ф. Листа) [17 – 20]. Как видно из приведённых примеров, музыкально-общественная и просветительская деятельность данной организации была весьма активной.

В правление Минского общества «Друзей музыки» [12] (устав зарегистирован в 1912 г., прекратило деятельность в 1914 г.) входили: Н. Рубинштейн, И. Гянко,

И. Потулов, Л. фон Зиберштейн. Они успешно решали поставленые задачи по объединению музыкальных деятелей в Минске, развитию музыкального искусства, оказанию помощи жителям города в получении музыкального образования. Данное общество устраивало вечера вокальной и нструментальной музыки из духовных и светских музыкальных произведений местных и зарубежных композиторов, проводило лекции по музыкальному искусству, открывало музыкальные библиотеки, учреждало стипендии для одарённой молодёжи. Обращает на себя внимание структура членства в обществе. Так, в уставе зафиксировано, что члены общества подразделяются на «почётных, действительных и сотрудников» [12].

Процесс слушательской адаптации исполнительской рецепции шёл двумя путями: наряду с организованными общественными объединениями концертов выдающихся русских и зарубежных исполнителей в белорусских губерниях музыкальные общества и кружки много делали для признания и популярности талантливых местных музыкантов. Свидетельством тому, например, является деятельность Минского музыкального общества, в концертах которого принимали участие лучшие исполнительские силы Минска того времени [1].

Успешное функционирование «смешанных этнонациональных объединений» [2, с. 6] на территориях белорусских губерний содействовало становлению музыкального профессионализма на уровне слушательской и исполнительской адаптации, репродукции и ре-адаптации западноевропейской и русской академической музыкальной традиции.

В целом, формирование музыкального профессионализма в белорусских губерниях XIX – начала XX в. отражено в следующих процессах музыкальной культуры, обеспечивающих его основы и опирающихся на академические традиции: адаптивная (усвоение западноевропейских и русских художественных музыкальных традиций), репродуктивная (культивирование потребности повторять созданное в сфере академической музыки в прошлом), ре-адаптивная (актуализирующая художественный опыт данной культуры, направленная на восстановление утерянных в известных социоисторических обстоятельствах конца XIX – начала XX в. ранее усвоенных художественных традиций).

ЛИТЕРАТУРА

1. Капилов, А. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX в. / А. Капилов, Е. Ахвердова. – Минск : Ин-т современных знаний, 2000. – 144 с.

2. Кулешова, Г. Г. Введение / Г. Г. Кулешова // Музыкальный театр Белоруссии : дооктябрьский период / Г. И. Барышев [и др.]. – Минск, 1990. – С. 5 – 12.

3. Морозова, О. П. Музыкальный быт дореволюционного Могилёва / О. П. Морозова // Магілёўшчына : матэрыялы VII абласных краязнаўчых чытанняў, 29 кастрычніка 1996 г. – Магілёў, 1998. – С. 52 – 58.

4. Национальный исторический архив в г. Гродно (НИА в Гродно). – Фонд 103. – Оп. 1. – Ед. хр. 3. Устав Гродненскаго общества любителей драматическаго и музыкальнаго искусств «Муза». На русском и польском языках. Гродно, 1907.

5. НИА в Гродно. – Фонд 1. – Оп. 7. – Ед. хр. 511. – Л. 37 – 46 Устав Брест-Литовскаго музыкально-драматическаго общества любителей.– Брест-Литовск, 1885.

6. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ). – Фонд 1416. – Оп. 2. – Ед. хр. 20942.

7. НИАБ. – Фонд 2649. – Оп. 1. – Ед. хр. 694.

8. НИАБ. – Фонд 2649. – Оп. 1. – Д. 572.
9. НИАБ. – Фонд 1641. – Оп. 502. – Д. 25.
10. НИАБ. – Фонд 295. – Оп. 1. – Д. 3402. Устав музыкального общества в г. Минске. – Минск : Скоропечатня Р. Дворжец, 1880. – 18 с.
11. НИАБ. – Фонд 295. – Оп. 1. – Д. 8329. Устав Минского общества друзей музыки. – Минск, 1912 г.
12. НИАБ. – Фонд 1430. – Оп. 1. – Д. 47248.
13. НИАБ. – Фонд 2649. – Оп. 1. – Д. 149.
14. НИАБ. – Фонд 295. – Оп. 1. – Д. 8329.
15. НИАБ. – Фонд 306. – Оп. 1. – Д. 2.
16. Отчёт о деятельности Литературно-музыкально-драматического кружка в гор. Могилёве губ. за время с 1 сентября 1908 года по 1 сентября 1909 года, составленный членом правления кружка С. В. Вержбицким. – Могилёв : Губернская тип., 1909. – 38 с.
17. Отчёт о деятельности Литературно-музыкально-драматического кружка в гор. Могилёве губ. за время с 1 сентября 1909 года по 1 сентября 1910 г. – Могилёв : Губернская тип., 1910. – 25 с.
18. Отчёт о деятельности Литературно-музыкально-драматического кружка в гор. Могилёве губ. за время с 1 сентября 1910 года по 1 сентября 1911 г. – Могилёв : Губернская тип., 1911. – 25 с.
19. Отчёт о деятельности Литературно-музыкально-драматического кружка в гор. Могилёве губ. за время с 1 сентября 1911 года по 1 сентября 1912 г. – Могилёв : Губернская тип., 1912. – 25 с.
20. Отчёт о деятельности Литературно-музыкально-драматического кружка в гор. Могилёве губ. за время с 1 сентября 1912 года по 1 сентября 1913 г. – Могилёв : Губернская тип., 1913. – 36 с.
21. Юдина, В. И. Из истории культурной политики в дореволюционной России : Русское музыкальное общество во второй половине XIX века / В. И. Юдина // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 351. – С. 81 – 84.

РЕЗЮМЕ

В статье предпринята попытка осветить некоторые важнейшие особенности истории концертно-исполнительского искусства в Беларуси. В центре внимания находятся наиболее значимые для становления профессионализма в музыкальной культуре конца XIX – начала XX в. направления: концертно-просветительская и музыкально-общественная деятельность музыкантов, выступления самодеятельности и «музицирование» «просвещённого любительства».

SUMMARY

In this article an attempt to show some major peculiarities of the history of the concert performing art in Belarus has made. There are the most significant for the formation of the professionalism in musical culture of the end of the XIX – the beg. of the XX cent. directions, such as concert-educational and musical-social work of the musicians, concerts of the amateurs and «music playing» of «the educated amateurs» in the center of the attention.

Ювченко Н. А.

«АКУСТИЧЕСКИЕ» МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И СОВРЕМЕННАЯ БЕЛОРУССКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ СЦЕНА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 17.03.2014)

Понятие «акустические» соотносительно с музыкальными инструментами вошло в художественный, а следом – и искусствоведческий обиход сравнительно недавно. Оно возникло именно как «противовес» новейшей электрогитаре, распространившейся в качестве непременного атрибута мировой рок-культуры с рубежа 1950 – 1960-х годов. Тогда же классическая, традиционная гитара (испанская или русская) насчитывающая к этому времени уже несколько веков существования, получила в своем современном наименовании неожиданную добавку-уточнение – «акустическая». С этим инструментом связана деятельность многих белорусских (и российских) исполнителей – композиторов, режиссёров, бардов (авторов-исполнителей), имеющих прямое отношение к театру: А. Баль, А. Длусский, В. Анисенко, А. Шедько, В. Шалкевич и другие.

Постепенно данное дифференцирующее определение стало переходить и на другие не электро- (электронные) музыкальные инструменты («акустическое фортепиано» и т. п.). Вместе с тем, всё более распространившееся использование электроинструментов с их новыми широкими возможностями, в том числе динамического или «громкостного» характера, а также диапазонного, тембрового (что обеспечено и так называемыми «примочками» – электронными приставками, предназначенными для преобразования звука) не сняло с повестки дня традиционный инструментарий. Как не утратило актуальности практическое наблюдение начала 1980-х годов, свидетельствующее о малой органичности рок-музыки в драматическом или музыкально-драматическом спектакле: «Рок-стиль слишком агрессивен – он *не терпит* (курсив наш. – *Н. Ю.*) соседства иных жанрово-стилистических элементов» [1, с. 271].

Более того, самоценность «акустики», её эстетическую значимость сегодня всё чаще демонстрирует театральная и концертная практика. Касательно последней приведём некоторые характерные музыкальные примеры из современной концертной практики Беларуси, в том числе предполагающие известную долю театрализации.

Итак, в контексте данной проблематики, что же гласит современная белорусская афиша? «Национальный балет Грузии Сухишвили (фамилия одного из организаторов данного коллектива. – *Н. Ю.*), 100 танцоров и *оркестр*» (курсив наш. – *Н. Ю.*). То есть подчёркнуто присутствие реального музыкального звучания в изначально достаточно красочной хореографической композиции. (То же относилось и к знаменитому польскому коллективу, позиционирующемуся в свой приезд в Минск в 2009 г. как «Ансамбль “Слёнск” – с оркестром».) Концертная программа «Акустика» – с подзаголовком «живая музыка» и повтором здесь же определения «акустика». В данном случае она соотносится с известнейшим российским гитаристом ДиДюЛей (сценический псевдоним В. Дидюли), имеющим белорусское происхождение. «Би-2 с симфоническим оркестром» – здесь

фигурируют и два солиста. Разумеется, это касается экранного искусства, формы которого при его репрезентации уже не могут оставаться «живыми», непосредственно-контактными (несмотря на телеобозначения «живой звук», что является лишь рекламной уловкой, особенно, когда речь идет не о непосредственной трансляции, а о повторе). Однако собственно концертная программа исполнителей уже́ предполагает участие профессионального симфонического коллектива (с дирижёром!), что становится типичным для рок-музыки, её новой «симбиозной» эстетики не «стадионного», а филармонического характера. В новейшем варианте этих своего рода *concerti grossi* с их непременной оркестровой «акустикой» задействованы иные рецепторы зрительского восприятия.

В белорусском (как и в советском драматическом театре) вопрос об акустических музыкальных инструментах не возникал до середины 1960-х годов. Национальная драматургия и театральная постановочная практика иных и не предполагали. Впрочем, и сегодня на знаменитое «Музыканцікі, рэж!» в «сцене гостей» в «Павлинке» Янки Купалы (постановка 1943 г., режиссёр Л. Литвинов, композитор Е. Тикоцкий) на Купаловской сцене отзываются музыканты театрального оркестра: две скрипки, альт, контрабас, кларнет, тромбон и баян (а не – к чести театра – синтезатор). Заметим, что и знаковый спектакль театра Пикколо ди Милано «Арлекин – слуга двух господ» (по пьесе К. Гольдони, постановка 1947 г., режиссёр Д. Стрелер, композитор Ф. Карпи) гастролирует по миру вместе с собственным оркестром, включающим акустическую гитару, флейту-пикколо, трубу, тромбон, барабаны. Наряду с исполнителями ролей в программке 2009 г. поименно указаны и музыканты: Д. Боббио, П. Матей, Ф. Маццолени, Э. Паскуинелия, Ф. Эмальди (показ на фестивале «Панорама» в Минске, 2009 г.). «Живое» разновариантное музыкальное сопровождение ненавязчиво помогает расставлять акценты в переломных местах действия (весь ансамбль), музыканты аккомпанируют канцоне (гитара) и вокальному трио (флейта и гитара).

Что касается музыкальной «электроники», то история её появления на отечественной сцене насчитывает несколько этапов. Однако вопрос не касается отрицания колористических, звукоизобразительных возможностей электроинструментов: они несомненны. В частности, 1960-е годы были связаны с освоением Космоса, и «фантастические» электронные звучности пришлись, в том числе в театре и кино (игровом и документальном), как нельзя кстати. Они же использовались для характеристики необычных состояний персонажей ряда спектаклей.

Так, в сцене, обозначенной как «Конец света» в комедии А. Петрашкевича «Откуда грех?», звучал только что появившийся в театре электроорган в его чешской разновидности «Ионика» (композитор Г. Вагнер, режиссёр П. Молчанов, Театр им. Я. Купалы, 1969 г.). Необычный тембр, «тянущийся» звук были введены для создания эффекта необычности, потусторонности, здесь сыграла роль и остинатность: непрерывно повторяющийся пятитактовый период, основанный на движении большими секундами аккордов кварто-квинтового строения. Такие музыкальные краски вполне в духе времени призваны были обрисовывать нагнетание «священного» ужаса. Правда, избежать тембрового (апеллирующего к эстраде) однообразия был призван театральный оркестр в последующем «Танце

сектантов», возникающем после обещанного, но несостоявшегося «конца света». Местный Пророк сектантов начинал произносить некие заклинания и одновременно воспроизводить руками и ногами движения, напоминающие твист. В оркестре на остинато контрабасов и тромбонов сначала медленно, а затем всё более ускоренно накладываются «судорожные» реплики струнных. Постепенно усиливается звучность, расширяется диапазон, присоединяется дуэт саксофонов, а затем и все остальные инструменты. Одновременно и танец на сцене становится уже общим. Именно эти эпизоды: и музыкально «электронный», и оркестрово «академический» – призваны были выражать, как полагали тогда, безнравственность сектантства в лице его конкретных предводителей и одураченной паствы. То есть натуральные и электронные тембры взаимно дополняли друг друга, решая одну драматургическую задачу.

И сегодня на Купаловской сцене, наряду с записанной в том числе акустической и/или электронной музыкой, в спектаклях участвует и непосредственно театральный оркестр. Например, в «Пинской шляхте» в первом действии звучит оркестр (находящийся в оркестровой яме), во втором – электроника. В «Местечковом кабаре» оркестр расположен на сцене, он включает акустические инструменты и электронный рояль (впрочем, высокого качества), который представлен здесь как большой концертный инструмент. Оркестр находился на Купаловской сцене и во время представления концертной программы Г. Гарбука «Песни моей жизни», приуроченной к юбилею выдающегося артиста (2009). Несмотря на небольшой состав, оркестровый коллектив достаточно состоятелен, поскольку включает и музыкантов-мультиинструменталистов. Здесь в первую очередь следует назвать Ю. Хиловца, исполнителя на альте, банджо, дудке, скрипке и акустической гитаре. Исполнителем на аккордеоне и синтезаторе является В. Алешкевич.

Включение синтезатора в театральные постановки Беларуси не было одномоментным и однозначным явлением. Даже при возникающем естественном желании обогатить палитру современными красками, при необходимости воссоздать какие-либо звучности, в частности, колокольные, театр первоначально не мог этого сделать собственными средствами. Синтезатор приходилось одалживать, брать напрокат, в частности, у ресторанных музыкантов, которые тогда были более мобильно «оснащены» электроникой. Так, по словам композитора С. Кортеса, автора музыки к «Колоколам Витебска» (пьеса В. Короткевича, постановка В. Мазынского, Театр им. Я. Коласа, 1974 г.) обстояло дело и с названным спектаклем. Что, впрочем, ни в коей степени не могло умалить значения постановки-эпопеи в истории национального театра. Первый собственный синтезатор появился в республике во 2-й половине 1980-х годов именно в Гродненском областном драматическом театре благодаря хорошим отношениям тогдашнего главного режиссера И. Петровского с местными таможенниками, давшими возможность приобрести дефицитный тогда «конфискат».

Благодаря совершенствованию техники звукозаписи, наличию синтезатора, а теперь – и сэмплера сегодня едва ли не любой музыкант-одиночка может реализовывать самостоятельные проекты, в том числе формировать новые квазиоркестровые композиции для театрального спектакля. Другое дело, что вопрос

об агогике, «живом дыхании», темпо-метро-ритмической и интонационной нюансировке, свойственной только «акустической музыке», никто не снимал и что уважающие себя композиторы и режиссёры даже при создании оркестровой фонограммы к спектаклю обращаются не к электронике, а к профессиональным коллективам и исполнителям-инструменталистам (оркестровые записи для «Театра Уршули Радзивилл» в Купаловском, «Нестерки» в Коласовском театрах).

Показательно, что многие лучшие, шедшие достаточно долго либо идущие и сегодня спектакли, постановки, оставившие след в истории театра, и в период нашествия электроники были поставлены с участием академических акустических инструменталистов. В основном, в виде «сборных» квартетов или квинтетов, сформированных в каждом конкретном случае. Состоявшиеся либо будущие профессиональные исполнители (студенты музыкальных учебных заведений) участвуют в современных постановках: в «Пане Коханку» (пьеса А. Курейчика, Театр им. М. Горького) – как «придворные музыканты (приглашённые)», в том числе две скрипки, альт и виолончель; в «Театре купца Епишкина» (пьеса Е. Мировича, Театр-студия киноактера) – как ансамбль из фортепиано, флейты, скрипки и фагота, а также «шумового» инструментария – листа железа и других. Как особый случай отметим популярнейший музыкальный спектакль 2-й половины 1990-х годов Белорусского государственного театра кукол «Это ты … Моцарт?!», шедший с инструментальным ансамблем, расположенным у сцены. Состав его включал скрипку, флейту, виолончель и фортепиано. В качестве увертюры и коды звучала «Маленькая ночная серенада», момент начала сочинения заглавным героем музыки «подтекстовывало» *Allegro* из 15 клавирной сонаты, выясняли свои отношения оперные персонажи. Инструментовку для камерного состава музыкантов выполнил П. Кондрусевич. Впоследствии данная постановка И. Мацкевич переросла в самостоятельный антрепризный спектакль.

В «Пиковой даме», современном спектакле Гродненского областного театра кукол, поставленном О. Жюгждой и увенчанном многими фестивально-конкурсными лаврами, наблюдается синтез записи и непосредственно исполняемой музыки П. Чайковского. Звучат фрагменты из 6 симфонии, «Евгения Онегина», по ходу действия возникает и «живое» вокальное и акустическое гитарное актёрское трио: молодые персонажи-картёжники слаженно исполняют песенку Томского «Если б милые девицы» (на стихи Г. Державина) из «Пиковой дамы».

В драматическом театре оркестр и отдельные инструменты могут фигурировать и в «гуще» собственно сценического действия. Таковым, к примеру, был один из лучших ТЮЗовских спектаклей 1970-х годов, поставленный Б. Эриным, – «Двенадцатая ночь, или Что пожелаете» по одноименной комедии У. Шекспира. На сцене находились «сопровождающие» действо оркестранты в красочных театральных костюмах, а также дирижёр (Э. Зарицкий, он же – автор музыки). В шедшей около полутора десятилетей «Идиллии», поставленной Н. Пинигиным в 1993 г. по «Селянке» В. Дунина-Марцинкевича, музыканты, облачённые в костюмы XVIII в., находились в глубине сцены, синхронно аккомпанируя актёрам-исполнителям в вокальных и танцевальных номерах. Правда, это не исключало и наличия фонограммы, в частности, с имитацией идиллических птичьих трелей.

В опере «сценический оркестр» (сосуществующий наряду с обязательным традиционным, расположенным в оркестровой яме) предлагается нечасто («Аида» Д. Верди). Отдельные инструменты (а не бутафорские, как флейта в «Волшебной флейте» В. Моцарта) на оперной сцене почти не фигурируют, в балете – также. Исключения мы находим в произведениях Ч. Пуньи: бубен (тамбурин) в вариациях Эсмеральды в одноименном балете, кротали в «Дочери фараона», где важна визуализация древнего ударного инструментария. В драматическом театре, как видим, это типичное явление, особенно начиная с «бардовской» эпохи, 60 – 70-х годов XX века, с В. Высоцкого-Гамлета.

Хотя очевидно, что эра театральных оркестров ушла в прошлое (за исключением их наличия в больших академических драматических театрах, в том числе Купаловском, Вахтанговском, Малом, Театре Российской армии, Театре им. И. Франко и т.п.), но навсегда ли? Тяготение к «акустике» – позволим себе вновь использовать это изначально сленговое определение соотносительно с традиционным инструментарием – очевидно. Там, где есть артист, владеющий инструментом, он, соответственно, «задействуется» в театральных постановках. Э. Пранскуте – в Театре им. М. Горького (скрипка, «Мнимый больной» Ж. Мольера), В. Соловьёв – в Театре им. Я. Коласа (баян, «Сон на кургане» Я. Купалы), Г. Агейкина – в Театре им. В. Дунина-Марцинкевича (аккордеон, «Осенний блюз» Г. Марчука), В. Леонов – в Гродненском областном театре кукол (акустическая гитара, «Магическое зеркало пана Твардовского» С. Ковалёва), В. Шалкевич – в Театре им. Я. Купалы (акустическая гитара, «Местечковое кабаре») и многие другие.

В заключение отметим, что большинство белорусских театров имеет необходимую архитектурную акустику: помещения строились с учётом сценических требований. Сохранены и оркестровые ямы, например, в Белорусском республиканском ТЮЗе. Открывающийся, как планируется, уже в этом году театр после многолетнего ремонта в отреставрированном здании, надеемся, сможет восстановить и свой оркестр. Просуществовавший более трети столетия (с 1956 г.) в количестве около двенадцати исполнителей, он накануне распада СССР был упразднён из штатного расписания театра. Коллектив, как может, обходится своими силами: электроникой, инструментальной фонограммой (используемой в том числе и при звучании «живого» вокала). Однако необходимость наличия хотя бы небольшого оркестра, точнее ансамбля, состоящего из «акустических» инструментов, здесь бесспорна: польза будет и для юной зрительской аудитории (познавательная и эстетическая), и для национальной композиторской школы [2]. Показательно, что классик белорусской музыки XX в. Е. Глебов свой творческий сценический путь начинал именно с оркестра ТЮЗа – и как дирижёр, и как театральный композитор. Его музыка затем могла входить и в более крупные композиции, к примеру, танец из музыки к сказке И. Юргелевич «Восемь кукол и медвежонок» (1958) – в балет «Мечта» (1960). Сегодня же налицо репертуарный белорусский композиторский «застой» на современной музыкальной, в том числе оперно-балетной сцене. Так и не появился белорусский балет для детей. Не следствие ли это отсутствия возможности получения первоначального собственного театрального, композиторского опыта, обеспечить который мог бы ТЮЗ?

Хочется верить, что Белоснежка или Снегурочка будут петь и танцевать под «живую» акустическую музыку, а не под фонограмму или синтезатор, под ту музыку, которую для будущего театрального оркестра обязательно напишут белорусские композиторы.

По нашему убеждению, также нуждаются в наличии оркестра и Национальные драматические театры – им. Я. Коласа (Витебск) и им. М. Горького (Минск). На афише последнего, в частности, есть и музыкальная комедия, и музыкальная семейная трагикомедия, и музыкальная сказка. Другой вопрос: как всё это выглядит в реальности?

ЛИТЕРАТУРА

1. Гринберг, М. Современный мюзикл / М. Гринберг, М. Тараканов // Советский музыкальный театр : проблемы жанров. – М., 1982. – 288 с.
2. Юўчанка, Н. А. Сола для сінтэзатара ў тэатры : ці патрэбна дзецям «жывая» музыка? / Н. А. Юўчанка // Мастацтва. – 2007. – № 8. – С. 42 – 45.

РЕЗЮМЕ

Рассматривается значение акустических музыкальных инструментов в постановках современных драматических и других театров Беларуси. Устанавливаются связи музыкальной электроники и традиционного музыкального инструментария концертной и сценической практике республики.

SUMMARY

The value of acoustic musical instruments in performances of modern drama theaters and other Belarus theaters is discussed. The relationships between musical electronics and traditional musical instruments in concert and stage practice of the Republic are established.

Ярмалінская В. М.

СЦЭНАГРАФІЯ НАЦЫЯНАЛЬНАГА АКАДЭМІЧНАГА ТЭАТРА ІМЯ Я. КУПАЛЫ: ГІСТОРЫЯ І СУЧАСНАСЦЬ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 10.03.2014)

Са стварэннем у 1920-я гады прафесійных тэатраў Беларусі (Тэатра імя Я. Купалы, Тэатра Я. Коласа, Беларускага дзяржаўнага трэцяга) пачаўся вельмі значны новы прафесійны этап развіцця беларускай сцэнаграфіі. Так, сцэнаграфія Тэатра імя Я. Купалы ў гэты перыяд звязана з імёнамі К. Елісеева, А. Марыкса, Д. Крэйна, І. Рабічава, Д. Уласюка, С. Тоўбіна, Л. Кроля, В. Шкляева, В. Рындзіна і іншых. Іх работы адносяцца да рэалістычнага накірунку. Першым прафесійным сцэнографам БДТ-1 быў К. Елісееў, які прыехаў з Расіі. У тэатры ім былі аформлены наступныя спектаклі: «На дне» М. Горкага (1920), «Залёты дзяка» У. Галубка, «Хам» Э. Ажэшкі, «Вяселле» В. Гарбацэвіча, «На Купалле» М. Чарота (усе пастаноўкі – 1921 г.). Мастацкае афармленне першых спектакляў БДТ-1 не вызначалася арыгінальнасцю. Можна сказаць, што рабіліся намаганні, дзеля таго, каб сцэна не была пустой. Дэкарацыі пераносіліся з аднаго спектакля ў іншы і былі толькі фонам дзеяння. Як адзначаў Г. Барышаў, «афармленне ранніх пастановак БДТ-1 у цэлым нельга лічыць мастацкі паўнацэнным, таму што поруч з занава напісанымі

дэкарацыямі выкарыстоўваліся і "тыпавыя павільёны" дарэвалюцыйных мастакоў В. Біцілева і К. Ульрыха, якія ўносілі ў спектакль разнабой, парушалі яго стылявое і жывапіснае адзінства, перашкаджалі цэласнаму ўспрыманню спектакля гледачом» [4, с. 58].

Прафесійны этап развіцця беларускай сцэнаграфіі неаддзелены ад імя А. Марыкса, які прыехаў у Мінск услед за К. Елісеевым у 1922 г. У БДТ-1 ім былі аформлены спектаклі «Раскіданае гняздо» Я. Купалы (1921), «Машэка» і «Кастусь Каліноўскі» (1923), «Кар'ера таварыша Брызгаліна» і «Каваль-ваявода» Е.Міровіча (1925), «Мешчанін у дваранстве» Ж. Б. Мальера (1924), «Мост» Я. Рамановіча (1929), «Салавей» З. Бядулі (1937) і шэраг іншых, без якіх немагчыма ўявіць гісторыю Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы. Побач з імёнамі К. Елісеева і А. Марыкса вылучаюцца і імёны мастакоў І. Ушакова, В. Галубовіча, А. Грыгар'янца.

І. Ушакоў, які прытрымліваўся рэалістычнага накірунку ў сваёй тэатральнай дзейнасц, працаваў у Тэатры імя Я. Купалы з 1933 па 1954 гг. У 1939 – 1952 гг. быў галоўным мастаком [6, с. 469]. Творчасць І. Ушакова – яскравая старонка ў айчыннай сцэнаграфіі. Мастаком былі створаны дэкарацыі да спектакляў «Пагібель воўка» Э. Самуйлёнка (1939), «Ірынка» К. Чорнага, «Хлопец з нашага горада» К. Сіманава (1941), «Фронт» (1942), «Макар Дубрава» (1952) А. Карнейчука, «Палешукі» і «Таварыш Андрэй» Я. Рамановіча (1944), «Выбачайце, калі ласка!» А. Макаёнка (1954) і іншыя [6, с. 469] (фонд мастака захоўвае Дзяржаўны музей гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Рэспублікі Беларусь, асобныя фотаздымкі змяшчаюцца ў архіве Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы). І. Ушакоў выкарыстоўваў у сваіх спектаклях пейзажныя маляўнічыя заднікі, вялікую ўвагу надаваў распрацоўцы інтэр'ера той ці іншай эпохі, дзякуючы чаму стваралася маштабнасць і гістарычная дакладнасць.

У пасляваенны час тэатр быў прасякнуты ідэямі патрыятызму, на яго сцэне ішлі п'есы аб пабудове нашай краіны, аднаўленні яе гаспадаркі, барацьбе за мір; з афіш не сыходзілі і класічныя айчынныя і замежныя творы. Асноўнай тэндэнцыяй сцэнаграфіі гэтага часу з'яўляецца падкрэслена рэалістычны накірунак, дакладна-побытавае ўвасабленне на сцэне той ці іншай драматургіі. У той час яно не магло быць іншым. Датычыць гэта і «Канстанціна Заслонава» А. Маўзона на сцэне Тэатра імя Я. Купалы (рэж. К. Саннікаў). Захаваўся шэраг эскізаў і здымкаў спектакля, дзе зафіксаваны не толькі выдатныя купалаўскія акцёры, але і мастацкае афармленне І. Ушакова. У атмасферу падзей спектакля гледача ўводзіла маляўнічая заслона, на якой высвечвалася постаць галоўнага героя, нібы вылітая з бронзы, з аўтаматам у руках. На гэтай жа заслоне былі напісаны вядомыя радкі Я. Купалы, прысвечаныя партызанам Беларусі. У цэлым мастацкае афармленне спектакля на эскізах нагадвае жывапісныя карціны: у іх і чыгуначныя масты, і ціхі, спакойны пейзаж заснежанага лесу, дзе намаляваны постаці людзей са зброяй. На адным з эскізаў – тры магутныя дрэвы, адно з якіх вывернута з карэннем, але ўсё роўна не лягло на зямлю, а прыхінулася да астатніх і перагарадзіла дарогу ў непраходны лес, куды пайшлі партызаны. «Мастак знайшоў удалае сцэнаграфічнае вырашэнне дэпо, дзе адбываліся асноўныя падзеі. У цэнтры сцэны стаяў паравоз. Па баках – доўгія сталы, каля якіх знаходзіліся рабочыя. Бачны вялікія вокны з выбітымі шыбамі, наспех

забітыя фанерай з-пад нямецкіх скрынак. Усюды брудна і запушчана», – адзначаў У. Няфёд [8, с. 21]. Відавочна, што мастак ішоў услед за драматургам, ён ствараў халодную, няўтульную атмасферу жыцця герояў п'есы і спектакля, імкнуўся быць дакладным у кожнай мізансцэне. Напружаная, драматычная атмасфера пасляваенных дзён перададзена мастаком у спектаклях «Заложнікі» і «Гэта было ў Мінску» А. Кучара, «Цытадэль славы» К. Губарэвіча. Сцэнаграфія гэтых спектакляў была сурова-дакладнай.

Адным з першых беларускіх мастакоў тэатра І. Ушакоў пачаў выкарыстоўваць у пастаноўках пейзажны жывапіс, які не толькі быў прафесійна выкананы, але і дакладна працаваў на задуму п'есы і рэжысёрскае вырашэнне. Жывапіс мастака з'яўляўся неад'емнай часткай пастаноўкі. На эскізах дэкарацый І. Ушакова – вялікая колькасць пейзажных малюнкаў і кампазіцый, дзе вызначана колеравая гама спектакля, прачытваецца настрой мізансцэн, агульная атмасфера сцэнічнага апавядання. Так, на адным з эскізаў спектакля «Пагібель воўка», выкананым у зялёна-карычнева-залацістых танах, намаляваны густы непраходны лес, з якога няма выйсця і які нясе ў сабе і таямніцу і пачуццё страху, адзіноту, небяспечнасць чалавечага жыцця наогул. На другім эскізе зафіксаваны зусім іншы настрой – светлы і радасны, поўны бясконцасці жыцця. На ім – лёгкае збудаванне, што нібы адкрывае праход у новую вёску з чыстымі дахамі дамоў і зялёнымі роўнымі агародамі і заліўным лугам.

Адным з першых спектакляў у афармленні І. Ушакова на сцэне Тэатра імя Я. Купалы быў спектакль «Слуга двух гаспадароў» К. Гальдоні (1937), падрыхтаваны акцёрамі-студыйцамі. На адным з эскізаў мастак намаляваў адкрытую гарадскую плошчу, на якой і адбываліся ўсе падзеі спектакля. Лёгкія графічныя абрысы дамоў утульна абрамлялі яе, ствараючы закрытую прастору, якая быццам прызначалася толькі для герояў спектакля. Тым не менш прастора здавалася бясконцай, як і венецыянскія дамы, што сыходзіліся ўдалечыні. Па ўспамінах гледачоў «Слугі двух гаспадароў», дэкарацыі пастаноўкі былі лёгкімі па планіроўцы і паветранымі па перспектыве [8, с. 22]. Такімі ж лёгкімі і выкананымі па ўсіх канонах класічнага італьянскага тэатра выступалі і касцюмы. Акцёры для стварэння непаўторных вобразаў выкарыстоўвалі маскі, веeры, парыкі – усё гэта было новым для тагачаснай беларускай сцэны. Бліскучая італьянская камедыя набыла свае фарбы і адметнае прачытанне ў Купалаўскім тэатры.

І. Ушакоў па-новаму распрацаваў і прадставіў на беларускай сцэне і звычайны інтэр'ер. Мэбля ў спалучэнні з маляўнічымі заднікамі надавала сцэне ўтульнасць, перспектыву і сучаснае гучанне. У афармленым ім «Крылатым племені» А. Первенцава ўражвалі вялікія вокны, якія вымалёўваліся ад падлогі да белай столі і сёння выкарыстоўваюцца ў сучасных жылых дамах. На эскізе мастака, выкананым для гэтага спектакля, усё было фатаграфічна зафіксавана, іскрылася святлом і велічнасцю пабудовы: побач з вокнамі – такога ж памеру высокія, пад каласнікі, сцены з вялікімі шклянымі дзвярыма, зграбная мэбля па цэнтры сцэны, дзе і сустракаліся галоўныя героі спектакля. Дакладна выпісаны мастаком і інтэр'ер «Талентаў і паклоннікаў» А. Астроўскага. На адным з эскізаў усё распрацавана да дробязей: ад мэблі, вокнаў і дзвярэй да кожнага фотаздымка на сцяне і прадмета на туалетным століку гаспадыні. Усё ў гэтым пакоі гаворыць пра сціпласць і беднасць,

у якой жыве правінцыяльная актрыса. На эскізе чацвёртага акта «Талентаў і паклоннікаў» – зусім іншы пакой, не такі сціплы, і відавочна, што належыць іншым людзям. Ён упрыгожаны вялікай аркай, пад якой змяшчаюцца светлыя вокны, а за імі – зімні сад; круглым насценным гадзіннікам і вялікім сталом, пакрытым белым абрусам, камплектам крэслаў для пэўнай колькасці гасцей. На адным з эскізаў з вялікім веданнем правінцыяльнай Расіі часоў А. Астроўскага выпісаны стары дворык невялікага небагатага тэатра, дзверы якога вядуць у гарадскі сад. Сціплы, у цёмных колерах фасад, асветлены разбітым ліхтаром, стварае малапрывабнае відовішча. Каля сцяны будынка стаіць выкінутае царскае бутафорскае крэсла і прадметы афармлення сцэны. І дзесьці далёка, за тэатрам, на фоне шараватага неба высвечваюцца купалы сабора, да якога трэба вельмі доўга ісці, мінаючы маленькія гарадскія домікі з асветленымі вокнамі на фоне шэрага, халоднага і няўтульнага вечара.

У мастацкім афармленні І. Ушакова на сцэне Купалаўскага тэатра ішлі і іншыя спектаклі па творах класічнай драматургіі: «Скупы рыцар» і «Барыс Гадуноў» А. Пушкіна, «Гора ад розуму» А. Грыбаедава, «Жаніцьба Бальзамінава» А. Астроўскага, «Анна Карэніна» Л. Талстога, «Вішнёвы сад» А. Чэхава і іншыя [8, с. 23].

Значны перыяд у мастацкім афармленні сцэны Тэатра імя Я. Купалы звязаны са спектаклямі Б. Герлавана (з 1962 г. да нашых дзён). Сцэнаграфія Б. Герлавана – з’ява яркая, прыцягальная і ўнікальная ў сучасным беларускім тэатры. У Тэатры імя Я. Купалы Б. Герлаванам афармлена больш за сто спектакляў. Дастаткова нагадаць назвы: «Што той салдат, што гэты» Б. Брэхта (1969), «Раскіданае гняздо» Я. Купалы (1972), «Зацюканы апостал» А. Макаёнка (1971), «Мудрамер» М. Матукоўскага (1987), «Бура» У. Шэкспіра (1986), «Рэвізор» М. Гогаля (1982), «Страсці па Аўдзею» У. Бутрамеева (1989), «Радавыя» (1984), «Парог» (1983), «Князь Вітаўт» (1997), «Чорная панна Нясвіжа» (2000) А. Дударава, «Чычыкаў» паводле М. Гогаля (2005), «Эрык XIV» А. Стрындберга (2004) – і перад вачыма вымалёўваюцца жывыя карціны, праходзіць гісторыя Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы. У кожным новым спектаклі мастак застаецца заўсёды нечаканым і непрадказальным. Глядач не перастае захапляцца яго знаходкамі і вынаходніцтвамі.

Першыя спектаклі Б. Герлавана прадстаўлены на Купалаўскай сцэне сумесна з А. Грыгар’янцам: «Людзі на балоце» І. Мележа , «Выклік багам» А. Дзялендзіка (абодва – 1966 г.). Творчасць А. Грыгар’янца, безумоўна, аказала вялікае ўздзеянне на гэтага таленавітага мастака. Дзякуючы ўрокам А. Грыгар’янца ў сваёй далейшай дзейнасці Б. Герлаван сур’ёзна ставіцца да драматургіі пастаноўкі, яе рэжысёрскай задумы, пры гэтым заўсёды прапануе сваё выключнае бачанне таго ці іншага твора.

Спектаклі «Князь Вітаўт» і «Чорная панна Нясвіжа» А. Дударава з’яўляюцца не толькі бясспрэчнымі ўдачамі Б. Герлавана, але і каштоўнымі здабыткамі сучаснага беларускага тэатра. У «Князі Вітаўце» Б. Герлаван адкрывае перад гледачом прастору, якая дазваляе ўвайсці ў свет таямнічай гісторыі беларускага і літоўскага народаў, свет сапраўднай трагедыі, што многія стагоддзі няспынна ўключае ў новы кругазварот новыя пакаленні. Па-майстэрску пабудавана на сцэне магутная гарадская брама, якая імкнецца далёка ў вышыню, пад каласнікі, не з’яўляецца нечым аморфным, застылым. Яна імгненна трансфармуецца то ў Замкавую плошчу ў Вільні, то ў пакоі князя, то ў сцены каталіцкага храма, які нельга ўявіць без узнёслай арганнай музыкі. У канструкцыі Б. Герлавана задзейнічана ўся прастора сцэны: ад каласнікоў да

планшэта. Прычым збудаванне здаецца незвычайна лёгкім, выкананым з якасных матэрыялаў і высакародных металаў. Мастацкае афармленне «Князя Вітаўта» прываблівае яшчэ і тым, што яно з'яўляецца не проста прыгожым і велічным, але, перш за ўсё, надзеленым жывой душой, нягледзячы на ўсю складанасць інжынернай канструкцыі дэкарацыі. Спакойныя лікі святых, нібы застылых у цёмных аканіцах, засяроджана назіраюць за тым, што адбываецца, па-свойму беражліва захоўваючы тое сапраўднае і чалавечнае, што павінна не памерці і застацца ў вяках.

Звяртаюць на сябе ўвагу і касцюмы персанажаў «Князя Вітаўта». Мужчынскія ўборы надзвычай сучасныя па пакроі і матэрыялах. У іх выдатна спалучаецца тонкая скура і металічныя ўпрыгажэнні. Вопратка адпавядае колеравай гаме агульнага мастацкага афармлення. Касцюмы па-майстэрску выкананы, пачынаючы ад раскошнага адзення князя Вітаўта, каралевы Ганны і іншых вяльмож і заканчваючы простым адзеннем прыслугі і сялян. Натуральныя тканіны і ўпрыгажэнні ў пачатку XXI ст. зноў вяртаюцца на сцэну і становяцца своеасаблівым адкрыццём для сучаснага гледача, якога даўно ўжо прымусілі забыць пра падобнае сапраўднае панаванне прыгажосці на сцэне.

У спектаклі В. Раеўскага і Б. Герлавана адухоўлены не толькі прадметы і дэталі, але жывой становіцца і сама прастора, якую насяляюць героі «Князя Вітаўта». Яна ўвасабляе той далёкі цудоўны і жорсткі час, які ў пачатку XXI ст. Зноў выклікае зацікаўленасць.

«Чорная панна Нясвіжа» А. Дударава (рэжысёр В. Раеўскі) прыцягвае гледача перш за усё работай мастака. Б. Герлаван імкнецца стварыць на сцэне яскравае, незабыўнае тэатральнае відовішча. Сцэнічная прастора ўяўляецца яму незвычайнай, загадкавай і чароўнай, што найлепшым чынам адпавядае гісторыі пра вялікае каханне караля Жыгімонта і Барбары Радзівіл, якое невыпадкова ўжо не адно стагоддзе жыве ў памяці нашчадкаў.

Прастора спектакля вырашаецца Б. Герлаванам дастаткова ўмоўна. Чорны элегантны колер робіць сцэну не толькі таямнічай, але і больш глыбокай, недасягальнай і бясконцай. На працягу сцэнічнага дзеяння застаюцца нязменнымі абрысы касцёла з лёгкакрылымі анёламі, выявай Маці Божай, рухомымі фігуркамі святых, што выяўлены на парталах. Але пры гэтым дэталі і прадметы не перашкаджаюць ні гледачам, ні выканаўцам. Усё прадумана да дробязей і ўдала працуе на кожную мізансцэну. Нават маленькая залатая магільная агароджа незаўважна ператвараецца то ў сціплую лаўку на дарожцы парка, то ў раскошнае крэсла каралевы Боны.

Вялікае значэнне ў «Чорнай панне» належыць касцюмам персанажаў, якія нельга назваць інакш, як касцюмныя кампазіцыі. Яны не толькі падкрэсліваюць, але і ствараюць атмасферу ў многіх цікава пабудаваных мізансцэнах. Гэта ў першую чаргу датычыць шматлікіх эфектных выхадаў Боны і фрэйлін, якія заўсёды акружаюць і суправаджаюць яе. Мяняюцца колеры: ад барвовых, яркіх, залатых да пастэльных, пяшчотна-блакітных. Іншымі становяцца ўпрыгажэнні, галаўныя ўборы, пластыка мізансцэн, але застаецца нязменнай усё тая ж раскоша, цудоўныя вытанчаныя манеры паненак, павольныя рухі, прыгожыя сплeценні рук і рухаў. З усяго гэтага, здаецца, і складаецца мастацтва інтрыгі, што, нібы ў жывапісных палотнах, прадэманстравана ў сцэнаграфіі спектакля.

Даследаванне сцэнаграфіі Тэатра імя Я. Купалы можа працягвацца і ў спектаклях мастакоў В. Мацкевіч, Д. Волкавай, З. Марголіна, І. Анісенкі і іншых. Відавочна, што поспеху той ці іншай пастаноўкі садзейнічае не толькі выключная драматургія, але і сучасны выгляд сцэны, добры густ мастака. Тэатральныя мастакі працягваюць сцвярджаць сябе і патрабуюць паўнапраўнага сааўтарства з драматургам і рэжысёрам. Вельмі часта на іх задумы звяртаецца нават больш пільная ўвага, чым на рэжысёрскае вырашэнне і акцёрскае выкананне, што з'яўляецца бясспрэчным пасля прагляду. Можна зрабіць выснову пра тое, што сучаснай сцэнаграфіі акадэмічнай сцэны ўласцівы стылістычны плюралізм, раўнапраўнае суіснаванне розных прынцыпаў афармлення дзеяння. Са з'яўленнем новай плеяды мастакоў, падрыхтаваных у Беларускай акадэміі мастацтваў Б. Герлаванам, звязана паняцце «авангардны спектакль», звязаны з эксперыментам, пошукам новай драматургіі, акцёрскага існавання, арганізацыі тэатральнай прасторы. У лепшых пастаноўках сучасны тэатр імкнецца да касмічных абагульненняў, і яго сцэна нагадвае бясконца-містычную прастору, дзе шмат таямніц і непрадказальнасці. Не дзіўна, што прафесія сцэнографа ператварылася ў адну з самых цікавых тэатральных прафесій.

ЛІТАРАТУРА

1. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал. : У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983 – 1987. – Т. 1. Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 г. / М. Каладзінскі [і інш.]. – 1983. – 496 с.
2. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал. : У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983 – 1987. – Т. 2. Тэатр савецкай эпохі, 1917 – 1945 гг. / У. Няфёд [і інш.]. – 1985. – 607 с.
3. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал. : У. І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983 – 1987. – Т. 3, кн. 2. Тэатр савецкай эпохі, 1962 – 1984 / У. Няфёд [і інш.]. – 1987. – 431 с.
4. Зборнік навуковых прац Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута / рэдкал. : А. І. Бутакоў (адк. рэд.) [і інш.]. – Минск : Выд-ва БДУ, 1958. – Вып. 1. – 105 с.
5. Тэатральная Беларусь : энцыкл. : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2002. – Т. 1. – 568 с.
6. Тэатральная Беларусь : энцыкл. : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2003. – Т. 2 т. – 576 с.
7. Беларусы / навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларуская навука, 2012. – Т. 13. Тэатральнае мастацтва / Р. Б. Смольскі [і інш.]. – 758 с.
8. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі ХХ – пачатку ХХІ ст. / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Беларуская навука, 2010. – 224 с.

РЕЗЮМЕ

В статье обращается внимание на сценографию Национального академического театра имени Я. Купалы: от её истоков в 20-е годы ХХ в. до наших дней. Акцентируется внимание на сценографических решениях К. Елисеева, О. Марикса, А. Григорьянца, И. Ушакова, Б. Герлована и других.

SUMMARY

In article the attention to scenography of National academic theatre of a name of J.Kupaly is paid: from its sources in 20th of XX century up to now. The attention is focused on K. Yeliseyev, O. Mariks, A. Grigorjants, I. Ushakov, B. Gerlovan scenographic decisions and others.

Яроміна К. П.

ТЫПАЛОГІЯ МАСТАЦКАГА ВЫРАШЭННЯ МУЗЫЧНАГА СПЕКТАКЛЯ: НА МАТЭРЫЯЛАХ СЦЭНАГРАФІЧНАЙ ПРАКТЫКІ МУЗЫЧНАГА ТЭАТРА БЕЛАРУСІ 1990 – 2010-Х ГАДОЎ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2014)

Сцэнаграфічная практыка музычных тэатраў Беларусі (Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета Рэспублікі Беларусь і Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага музычнага тэатра) апошняга дваццацігоддзя ўяўляе сабой неаднародную мастацкую з'яву. Гэта абумоўлена полістылістыкай і адсутнасцю дамінуючай творчай манеры або асобы, якая б вызначала аблічча сцэнаграфічнага мастацтва ў музычных тэатрах краіны, магчымасцю шматварыянтнасці сцэнічнага ўвасаблення музычных твораў, уласна жанравай і стылістычнай разнастайнасцю музычных спектакляў. Разам з тым, назапашаны за 1990 – 2010-я гады вопыт і здабыткі сцэнаграфічнага мастацтва музычнага тэатра патрабуюць асэнсавання і сістэматызацыі. Па гэтай прычыне мэтазгоднай падаецца распрацоўка тыпалогіі, якая б дазволіла ў пэўнай ступені сістэматызаваць сукупнасць факталагічных матэрыялаў і вылучыць асноўныя асаблівасці і тэндэнцыі, уласцівыя сцэнаграфічнай практыцы музычных тэатраў Беларусі.

На сённяшні дзень арыгінальныя тыпалогіі сцэнаграфіі можна сустрэць у працах В. Бярозкіна [5], Г. Кайзера [10, с. 10], К. Князевай [13, с. 77 – 78] і іншых. Своеасаблівай тыпалогіяй можна лічыць і распрацаваныя М. Фрэнкелем метадычныя схемы сцэнаграфічнага канфлікту [20, с. 70]. Усе гэтыя класіфікацыі створаны, у асноўным, на базе матэрыялаў драматычных тэатраў. Пры ўсёй абгрунтаванасці многіх з іх узровень магчымасці суб'ектыўнай інтэрпрэтацыі сцэнаграфічнага вобраза і аднясення яго да таго ці іншага тыпу застаецца дастаткова вялікім, што ўплывае на адноснасць падобных тыпалогій. Не ўлічваецца ў іх і спецыфіка музычнага тэатра, яго жанраў, наяўнасць некалькіх цесна звязаных пачаткаў (музыка, харэаграфія і г. д.) у музычным спектаклі, моцная пастановачная традыцыя ў некаторых жанрах. Усё гэта робіць падобныя тыпалогіі прымальнымі толькі для абранага даследчыкамі перыяду і канкрэтнай сцэнаграфічнай практыкі таго ці іншага тэатра. Тым не менш, падобны падыход з'яўляецца надзвычай прадукцыйным у сэнсе сістэматызацыі вялікага па аб'ёмах матэрыялу, хоць абранне крытэрыяў для тыпалогіі застаецца праблемным.

Аналіз сцэнаграфічнай практыкі музычнага тэатра Беларусі апошняга дваццацігоддзя дазваляе нам зрабіць спробу выпрацоўкі сваёй тыпалогіі на аснове разумення сцэнаграфіі як тэксту і вылучэння ў якасці крытэрыю арыентацыі сцэнографа на адзін з базавых тэкстаў пастаноўкі пры стварэнні яе візуальнага вобраза.

Існуе вялікая колькасць вызначэнняў сцэнаграфіі [1, р. XIII – XVI], пры аналізе якіх можна вылучыць своеасаблівае сэнсавае ядро, базавыя элементы, што складаюць сутнасць гэтага мастацтва: прастора, час, дынаміка, тэкст (драматычны/музычны/харэаграфічны/рэжысёрскі) і яго інтэрпрэтацыя, вобраз, матэрыяльнасць, візуальнасць, суб'ектыўная асоба (творцы-мастака, які стварае

вобраз, і рэцыпіента-гледача, што ўспрымае гэты вобраз і аднаўляе ў свядомасці ўласны). Для нас найбольш цікавыя такія элементы, як тэкст, яго інтэрпрэтацыя і вобраз.

Кожны тэкст (драматургічны, музычны і г. д.) для мастака будзе зыходнай кропкай працы, вынікам якой з'яўляецца стварэнне матэрыялізаванага візуальнага вобраза спектакля. Інтэрпрэтацыя першаснага тэксту сцэнографам можа мець розныя формы, што прыводзіць да разнастайнасці нават фармальнага боку вобразнага, візуальнага рашэння. Любым чынам інтэрпрэтаваны тэкст у выніку ўвасабляецца ў пэўным вобразе або сістэме вобразаў. Мастак стварае своеасаблівы сцэнаграфічны вобразны тэкст, уключаны ў агульны тэкст спектакля, які, згодна з Ю. Лотманам, складаецца са слоўнага, ігравога і «афарміцельскага» (жывапісна-музычнае і светлавое афармленне) тэкстаў [14, с. 596]. Сцэнаграфічны тэкст можа карэліравацца, супадаць з сістэмай вобразаў, створаных музычным, харэаграфічным і іншымі тэкстамі, аднак відавочная карэляцыя можа і адсутнічаць. Пытанне інтэрпрэтацыі вобразнага тэксту суб'ектыўнае, не паддаецца канчатковаму аналізу і вырашаецца творцам асобным чынам у кожным канкрэтным выпадку.

Сцэнаграфія, такім чынам, можа разглядацца як тэкст, што з'яўляецца вынікам інтэрпрэтацыі мастаком аднаго з базавых тэкстаў пастаноўкі. У музычным спектаклі такімі тэкстамі з'яўляюцца музычны, харэаграфічны, драматургічны (лібрэта), рэжысёрскі. Музычны тэатр уключае пэўную колькасць жанраў, што адрозніваюцца па сваёй сутнасці і вядучых сродках выразнасці. Галоўнае, што яднае іх – наяўнасць музыкі і яе роля ў спектаклі, якая можа вар'іравацца ў залежнасці ад жанру і пастановачнага падыходу. Найбольш распрацаваным з'яўляецца пытанне першаснасці аднаго з тэкстаў у музычным спектаклі ў дачыненні да оперы і класічнай аперэты. Тут амаль агульнапрынятым з'яўляецца сцвярджэнне прымату музычнага тэксту над усімі іншымі, таму менавіта ён павінен ляжаць у аснове спектакля і яго сцэнаграфічнага вобраза. Яшчэ А. Апіа выбудоўваў своеасаблівую піраміду, на вяршыні якой знаходзілася музыка, што вызначае формы і спосабы існавання астатніх кампанентаў пастаноўкі [4, с. 17 – 19]. Сцэнаграфія, мастацкае вырашэнне, павінна абумоўлівацца і цалкам падпарадкоўвацца музыцы, бо музычны тэкст, паводле А. Апіа, можа ўплываць нават на прапорцыі дэкарацый. Вызначальную ролю музыкі ў оперы адзначаў і Ё. Свобада: «Усё вызначаецца музыкай, і не толькі з пункту гледжання формы, але і па змесце, таму што музыка заўсёды мае змест, які павінен быць па-свойму вытлумачаны» [17, с. 35]. На музыку як першасны кампанент, ад якога павінен адштурхоўвацца мастак пры сваёй працы, указвалі дырыжор і педагог Я. Акулаў і музыказнаўца В. Ванслаў. На іх думку, сцэнаграфічнае вырашэнне павінна адпавядаць музычнай тканіне спектакля, і гэтая адпаведнасць праяўляецца ў малюнку і каларыце як найбольш агульных паміж двума мастацтвамі [3, с. 405 – 407; 6, с. 42 – 43]. Больш гнуткую пазіцыю па гэтым пытанні займалі рэжысёры музычнага тэатра Б. Пакроўскі, Л. Ратбаум, В. Фельзэнштэйн. Яны таксама выказваліся за неабходнасць арыентацыі на музычны тэкст, але ў інтэрпрэтацыі рэжысёра. Пры гэтым Б. Пакроўскі сцвярджаў неабходнасць «рабскага падпарадкавання ўсяго пастановачнага калектыву волі кампазітара, калі музычна-драматургічная канцэпцыя партытуры пераканаўча-лагічная» [15, с. 8]. Паводле Б. Пакроўскага, раскрыццё і суладнасць з унутраным

зместам, падзейным радам, які павінен быць раскрыты і ўвасоблены рэжысёрам і іншымі ўдзельнікамі пастановачнага працэсу, а не простая ілюстрацыя музычнага тэксту вызначае характар мастацкага афармлення. Яшчэ больш выразнымі ў сэнсе вылучэння рэжысёрскай канцэпцыі як вызначальнай для сцэнаграфічнага вырашэння музычнага спектакля з'яўляюцца пазіцыі В. Фельзэнштэйна і Л. Ратбаум. У В. Фельзэнштэйна мастак робіцца сутворцам спектакля, удзельнічае ў «стварэнні сэнсавай і выканальніцкай канцэпцыі», якая закладваецца рэжысёрам [18, с. 29; 19, с. 105]. Л. Ратбаум увогуле сцвярджае зыходнай кропкай творчасці сцэнографа рэжысёрскі пастановачны прынцып [16, с. 119]. Такім чынам, менавіта рэжысёрская канцэпцыя, тэкст робяцца першаснымі для стварэння сцэнографам візуальнага вобраза спектакля.

У дачыненні да балетнага спектакля праблемай першаснасці аднаго з тэкстаў займаліся В. Ванслаў і П. Карп. Пазіцыю В. Ванслава пры гэтым нельга назваць адназначнай, бо пры канстатацыі выключнай ролі музыкі [7, с. 32 – 33] ён усё ж сцвярджае, што «харэаграфія самастойная, самакаштоўная і адносна аўтаномная, у тым сэнсе, што яна не з'яўляецца рабой ні драмы, ні музыкі. Абапіраючыся на іх, яна … адыгрывае ў балеце вядучую ролю, утвараючы яго цэнтр, з якім суадносяцца і якому падпарадкоўваюцца і драматургія, і музыка» [7, с. 46]. Згодна з меркаваннямі В. Ванслава, музычны тэкст змяшчае ў сабе драматургічнае развіццё, характарыстыку і дынаміку вобразаў, што адлюстроўваюцца ў харэаграфічных вобразах і павінны ўвасабляцца ў сцэнаграфічным вырашэнні спектакля [8, с. 83]. Больш выразную пазіцыю займае П. Карп, які слушна заўважае, што чатыры складнікі балетнага спектакля (харэаграфія, музыка, драматургія, мастацкае афармленне) адыгрываюць у ім важную, хоць і неаднолькавую ролю; галоўны ж з гэтых чатырох кампанетаў – харэаграфія, «бо без яе спектакль перастае быць балетам» [12, с. 66]. Музыка ж з'яўляецца і адносна самастойным вобразным увасабленнем асновы дзеяння, і суправаджэннем харэаграфіі, што вызначае яе пабудову [12, с. 66 – 67]. Згодна з прызнаннем дамінавання харэаграфічнага тэксту ў балеце, П. Карп адзначае неабходнасць суладнасці сцэнаграфічнага вырашэння балета з яго пластычным вобразам, стварэння выяўленчага рада, эквівалетнага харэаграфічнаму [12, с. 80].

Што датычыцца мюзікла, то тут роля музычнага тэксту, а значыць і яго ўплыў на сцэнаграфічнае рашэнне, можа вар'іравацца значна больш, чым у папярэдніх выпадках. Музыка ў мюзікле – адзін са сродкаў музычна-сцэнічнага мантажу, побач з харэаграфіяй, пластыкай, пастановачнымі эфектамі, таму роля музычнай драматургіі ў такім спектаклі, як адзначае Э. Кампус, можа быць і нязначнай [11, с. 5]. Пры гэтым у мюзікле адметнае значэнне харэаграфіі і пластыкі, што выяўляецца ва ўласцівай гэтаму жанру скразной пластычнай драматургіі. У лепшых узорах танец з'яўляецца паўнавартасным драматургічным элементам [9, с. 6]. Калі, напрыклад, у аперэце харэаграфічныя нумары часта з'яўляюцца ўстаўнымі дывертысментамі, то ў мюзікле харэаграфія можа адыгрываць не меншую, чым музыка, ролю і нават быць асноўным выразным сродкам. Яшчэ адзін важны аспект – роля літаратурнай асновы, лібрэта. Як адзначае Д. Кенрык, першасная задача мюзікла – расказаць гісторыю. У ідэальным выпадку мюзікл спалучае песню, танец падтрыманыя візуальнымі мастацтвамі, што выклікае інтэлектуальны і

эмацыянальны водгук, але каб кожны з гэтых элементаў меў значэнне, мюзікл павінен расказаць пераканаўчую гісторыю пераканаўчымі сродкамі [2, р. 14]. Таму драматургічная аснова ў мюзікле адыгрывае выключную ролю, вызначаючы дынаміку і насычанасць дзеяння. Менавіта дзеянню, яго развіццю і раскрыццю падапрадкоўваюцца ўсе элементы мюзікла. Як вакальныя, так і танцавальныя нумары служаць гэтай мэце, яны не з’яўляюцца аўтаномнымі адзінкамі, а вырастаюць з дзеяння, абумоўліваюцца ім [11, с. 6].

Такім чынам, відавочна, што роля таго ці іншага тэксту (музычнага, харэаграфічнага, драматургічнага, рэжысёрскага) і яго ўплыў на характар сцэнаграфічнага вырашэння вар’іруюцца нават у залежнасці ад жанравай прыналежнасці спектакля. Можна сцвярджаць і наступнае: праблема першаснасці аднаго з тэкстаў у сцэнаграфічным вобразе музычнага спекталя разглядаецца і практыкамі, і тэарэтыкамі тэатра дастаткова суб’ектыўна і не мае вызначанага рашэння. Полістылістыка, змяшэнне розных прынцыпаў і падыходаў, стыляў і эстэтык, характэрныя для сцэнаграфіі канца XX – пачатку XXI ст., ускладняюць сітуацыю і робяць вырашэнне пытання аб дамінаванні, першаснасці ў працы мастака музычнага, харэаграфічнага, рэжысёрскага ці драматургічнага тэкстаў глыбока індывідуальным, суб’ектыўным і варыятыўным па форме.

Поліварыянтнасць падобных рашэнняў у практыцы музычных тэатраў Беларусі 1990 – 2010-х гадоў, на наш погляд, абумоўлівалася наяўнасцю і ўзаемадзеяннем наступных фактараў: жанрава-стылістычная прыналежнасць музычнага спектакля; характар першаснага тэксту (музычнага, харэаграфічнага, драматургічнага); пастановачная канцэпцыя (рэжысёра/харэографа); асоба мастака. Характар гэтых фактараў і іх суадносіны вызначалі як дамінуючы адзін з тэкстаў, а іх сукупнасць утварае цэласны спектакль і ўплывае на асаблівасці мастацкага рашэння пастаноўкі. Арыентацыя на той ці іншы тэкст у якасці базавага абумоўлівала дамінуючыя функцыі сцэнаграфічнага вырашэння спектакля, паводле якіх, на нашу думку, можна вылучыць наступныя тыпы сцэнаграфіі, што сустракаюцца ў мастацкай практыцы беларускага музычнага тэатра 1990 – 2010-х гадоў: «музычная» сцэнаграфія; «метафарычная» сцэнаграфія; «выяўленча-метафарычная» сцэнаграфія; «ілюстрацыйная» сцэнаграфія.

«Музычную» сцэнаграфію па фармальных прыкметах можна ўмоўна назваць і «дэкарацыяй месца дзеяння», бо дастаткова часта яна адлюстроўвае пэўнае месца дзеяння. Галоўная функцыя падобнага тыпу – стварэнне візуальнага шэрагу, суладнага музычнаму, праз паказ месца дзеяння згодна з логікай развіцця сцэнічных падзей. Часцей за ўсё па форме подобная сцэнаграфія ўяўляе традыцыйную жывапісна-аб’ёмную дэкарацыю. Жывапіс як моцны выразны сродак, банерны друк, праекцыі выкарыстоўваюцца ў такой сцэнаграфіі як адпаведнік музыцы, здольны несці значны эмацыянальны пасыл. Кампазіцыя, рытм, каларыт, святло робяцца сродкамі выразнасці, пры дапамозе якіх мастак стварае візуальны, эмацыянальна суладны музычнаму вобраз-тэкст. У дадзеным выпадку менавіта музыка з’яўляецца дамінантнай, вызначальнай пры стварэнні візуальнага вобраза спектакля. У беларускай практыцы часцей за ўсё падобны тып сустракаецца ў сцэнаграфіі класічнага балета (працы В. Окунева да «Баядэркі» Л. Мінкуса, 2005 г., «Сільфіды» Х. Левенсхольда, 2011 г.).

«Метафарычная» сцэнаграфія можа, на нашу думку, умоўна быць названай яшчэ і «рэжысёрскай». Яе галоўная функцыя – перадача і раскрыццё канцэпцыі, ідэі пастаноўкі, унутранага сэнсу і зместу, выказвання рэжысёра/харэографа-пастаноўшчыка. Дамінуючая роля пры вырашэнні візуальнага вобраза спектакля належыць рэжысёрскаму/харэаграфічнаму тэксту як пэўнаму канцэптуальнаму выказванню, што інтэрпрэтуецца сцэнографам. Такая сцэнаграфія часта адрозніваецца значнай умоўнасцю, абстрагаванасцю, наяўнасцю сімвалаў, метафар як галоўных змяшчальнікаў унутраных сэнсаў і ідэй, звернутых да інтэлекту, разлічаных на ўзнікненне асацыяцый. Па форме падобная сцэнаграфія можа быць рознай, як і сродкі выразнасці, што яна выкарыстоўвае (умоўныя канструкцыі, жывапіс, выразная арганізацыя прасторы, святло). У сцэнаграфічнай практыцы беларускіх тэатраў сустракаецца часцей за ўсё ў канцэптуальных пастаноўках оперы (працы Л. Ганчаровай да «Рыгалета» Д. Вердзі, рэж. Ю. Аляксандраў, 1994 г.; З. Марголіна да «Барыса Гадунова» М. Мусаргскага, рэж. М. Пінігін, 2001 г.), сучасных аўтарскіх балетах (працы Т. Карака да «Макбета» У. Кузняцова, хар. Н. Фурман, 2000 г.; А. Меранкова да «12 крэслаў» Г. Гладкова, хар. Д. Якубовіч, рэж. Н. Грыненка, 2011 г.).

«Выяўленча-метафарычная» сцэнаграфія займае прамежкавае становішча паміж «музычнай» і «метафарычнай» у сэнсе арыентацыі на першасны тэкст і яго адлюстравання: яна арганічна спалучае музыку, рэжысуру/харэаграфію, драматургічную аснову. Галоўная функцыя падобнага тыпу сцэнаграфіі – стварыць атмасферу, перадаць пэўны пасыл як інтэлектуальнага, так і эмацыянальнага планаў. Метафарычнасць і сімвалізм у такой сцэнаграфіі звычайна прысутнічаюць у «разбаўленым» выглядзе, пэўная ўмоўнасць і абстрактнасць формы не змяняюць яе сутнаснага жыццяпадабенства. Тут дастаткова проста пазнаць час і месца дзеяння, але рэальнасць можа мець некалькі скажоныя формы, быць прасякнутай сімваламі і метафарамі, часам скразнымі – вобразным увасабленнем галоўнай ідэі, квінтэсенцыяй яе выражэння. Падобны тып сцэнаграфічнага вырашэння з’яўляецца зваротам як да інтэлектуальнага, так і да эмацыянальнага ўспрыняцця гледача. Сустракаецца ў большасці жанраў, часцей за ўсё ў оперы (працы Л. Ганчаровай да «Паяцаў» Р. Леанкавала, рэж. С. Цырук, 1999 г.; А. Касцючэнкі да «Сівой легенды» Д. Смольскага, рэж. М. Панджавідзэ, 2012 г.) і мюзікле (працы Б. Герлавана да «Шклянкі вады» У. Кандрусевіча, рэж. Б. Утораў, 1994 г.; А. Меранкова да «Вестсайдскай гісторыі» Л. Бернстайна, рэж. Н. Грыненка, 2012 г.). Прыклады сустракаюцца і ў сучасных аўтарскіх балетах (працы В. Окунева да «Страсцей» А. Мдзівані, 1995 г., «Вясны свяшчэннай» І. Стравінскага, 1997 г., хар. В. Елізар’ева), з 2000-х гадоў – у аперэце (працы Б. Герлавана да «Каралевы чардашу» («Сільвы») І. Кальмана, рэж. Б. Утораў, 2003 г.; Т. Каралёвай да «Сільвы», рэж. С. Цырук, 2011 г.).

«Ілюстрацыйная» сцэнаграфія, на нашу думку, можа быць названа яшчэ «фонавай». Яе галоўная функцыя (як і любой сцэнаграфіі ўвогуле) – гэта стварэнне і паказ месца дзеяння ў адпаведнасці з драматургічнай асновай сцэнічнага твора і логікай развіцця падзей. Падобная сцэнаграфія звычайна дастаткова рэалістычная, аднак можа быць і некалькі ўмоўнай па форме, змяшчаць некаторыя сімвалы, метафары, але нават у такім выпадку сутнасць яе застаецца нязменнай: яна толькі

каменціруе дзеянне, стварае для яго фон, а не раскрывае сэнс, не паглыбляе яго. Гэта не азначае, што падобная сцэнаграфія не можа валодаць пэўнай музычнасцю або мець адметны сэнс, аднак яе вядучая функцыя заключаецца не ў стварэнні пэўнага візуальнага адпаведніка музыцы, харэаграфіі ці сэнсава ёмістага тэксту, а ў арганізацыі сцэнічнай пляцоўкі для дзеяння і стварэнні адпаведнага яму атачэння. Прыклады сустракаюцца ва ўсіх жанрах, але пераважна ў аперэце і музычнай камедыі (працы Я. Ждана да «Капелюша Напалеона» О. Штрауса, рэж. Б. Лагада, 1996 г.; Л. Сідзельнікавай да музычнай камедыі «Мая жонка – падманшчыца» У. Ільіна і У. Лукашова, рэж. Г. Галкоўская, 2010 г.).

Прыведзеная тыпалогія дастаткова ўмоўная, але, на нашу думку, яна з'яўляецца прымальнай і дазваляе сістэматызаваць і абагульніць сцэнаграфічную практыку музычнага тэатра Беларусі апошняга дваццацігоддзя, вылучыць пэўныя тэндэнцыі, уласцівыя ёй у суадносінах з жанрава-стылістычнымі асаблівасцямі спектакляў, пераважным дамінаваннем аднаго з тэкстаў (музычны, харэаграфічны, рэжысёрскі, драматургічны), адметнасцямі індывідуальнага мастакоўскага стылю.

ЛІТАРАТУРА

1. Howard, P. What is scenography / P. Howard. – London-New York : Taylor & Francise Library, 2003. – 134 p.
2. Kenrick, J. Musical Theatre. A History / J. Kenrick. – New York-London : Continuum, 2008. – 424 p.
3. Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулов – М. : Всероссийское театральное о-во, 1978. – 455 с.
4. Аппиа, А. Живое искусство : сб. ст. / А. Аппиа. – М. : ГИТИС, 1993. – 102 с.
5. Берёзкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра / В. И. Берёзкин. – М. : Эдиториал УРСС, 1997 – 2002. – Т. 2. Вторая половина XX века. В зеркале Пражских квадриеннале 1967 – 1999 годов. – 2001. – 807 с.
6. Ванслов, В. Изобразительное искусство и музыкальный театр / В. Ванслов. – М. : Советский художник, 1963. – 162 с.
7. Ванслов, В. В. О музыке и о балете / В. В. Ванслов. – М. : Памятники исторической мысли, 2007. – 329 с.
8. Ванслов, В. В. Статьи о балете / В. В. Ванслов. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1980. – 191 с.
9. Данько, Л. Г. Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля / Л. Г. Данько. – Л. : ЛГИК, 1977. – 26 с.
10. Кайзер, Г. Принципы анализа сценического оформления (на материале драматических спектаклей на советской сцене 60 – 70-х годов) : автореф. дис. … канд. искусств. :17.00.04 / Г. Кайзер ; Академия художеств СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – Л., 1977. – 24 с.
11. Кампус, Э. Ю. О мюзикле / Э. Ю. Кампус. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1983. – 128 с.
12. Карп, П. М. О балете / П. М. Карп. – М. : Искусство, 1967. – 227 с.
13. Князева, К. М. Тэарэтычнае асэнсаванне сцэнаграфічных вобразаў тэатральных пастановак Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы 2000 – 2005 гг. / К. М. Князева // Актуальные проблемы искусства и современной художественной школы Беларуси в условиях глобализации культуры : материалы Междунар. науч.-практ. конф., 19 октября 2006 г. – Минск, 2008. – С. 76 – 79.
14. Лотман, Ю. М. Семиотика сцены / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Ю. М. Лотман ; вступ. ст. Р. Г. Григорьева, С. М. Даниэля. – СПб., 1998. – С. 583 – 603.

15. Покровский, Б. А. Размышления об опере / Б. А. Покровский ; предисл. И. Попова. – М. : Советский композитор, 1979. – 279 с.
16. Ротбаум, Л. Опера и ее сценическое воплощение / Л. Ротбаум ; вступ. ст. Е. Грошевой. – М. : Советский композитор, 1980. – 262 с.
17. Свобода, Й. Тайна театрального пространства : лекции по сценографии / Й. Свобода ; пер. с итал. А. Часовниковой. – М. : ГИТИС, 1999. – 152 с.
18. Фельзенштейн, В. Беседы о музыкальном театре / В. Фельзенштейн, З. Мельхингер. – 2-е изд. – Л. : Музыка. Ленигр. отд-ние, 1977. – 63 с.
19. Фельзенштейн, В. О музыкальном театре / В. Фельзенштейн ; послесл. А. Золотова. – М. : Радуга, 1984. – 407 с.
20. Френкель, М. Пластика сценического пространства : некоторые вопросы теории и практики сценографии) / М. Френкель. – Киев : Мистецтво, 1987. – 184 с.

РЕЗЮМЕ

Статья представляет собой попытку типологизации художественного решения спектаклей музыкальных театров Беларуси 1990 – 2010-х годов. В основу типологии положено понимание сценографии как текста – результата интерпретации художником базовых текстов постановки (музыкального, хореографического, драматургического, режиссёрского). В зависимости от преимущественной ориентации художника на один из базовых текстов выделяются следующие типы: «музыкальная», «метафорическая», «изобразительно-метафорическая», «иллюстративная» сценография.

SUMMARY

The article is the attempt of Belorussian musical theaters scenography's typology. It is based on the understanding of scenography as a text which is a result scenographer's interpretation of any base text (musical, choreographic, dramaturgic, director's). The next types of scenography are marked out according to scenographer's orientation toward one of base texts: «musical», «metaphorical», «decorative-metaphorical», «illustrative».

Loos H.

MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG: INSTITUTIONELLE ANSÄTZE IM 19. JAHRHUNDERT (EIN ZEITTYPISCHER SONDERLING)

Universität Leipzig Institut für Musikwißenschaft
(Поступила в редакцию 13.03.2014)

Institutionelle Ansätze im 19. Jahrhundert. Viele der an der Universität tätigen Musiker, speziell auch die Universitätsmusikdirektoren, hatten keine Neigungen zur theoretischen Beschäftigung mit Musik und traten diesbezüglich nicht in Erscheinung. Dagegen immatrikulierten sich – ohne jedoch ernsthaft ein Studium aufzunehmen – zwei berühmte Komponisten an der Universität Leipzig, deren schriftstellerische Aktivitäten großen Einfluss auf die Musikanschauung nehmen sollten: Richard Wagner und Robert Schumann, der 1834 die bedeutende «Neue Zeitschrift für Musik» gründete. Die Universität nahm keine Notiz von ihnen. Anders bei dem jeder Theorie abholden Felix Mendelssohn Bartholdy, der 1835 das Angebot einer Professur an der Universität Leipzig ausschlug [1] und dem schon 1836 die Ehrendoktorwürde verliehen wurde. Er engagierte sich nicht in der Universität, sondern gründete 1843 das Konservatorium und richtete dort eine Klasse für Harmonie- und Kompositionslehre ein, für die er den auf seine Empfehlung 1842 als Thomaskantor berufenen Moritz Hauptmann (1792 – 1868) gewinnen konnte. Als

Musiktheoretiker war Hauptmann eine herausragende Erscheinung der Zeit; 1853 erschien sein Hauptwerk «Die Natur der Harmonik und der Metrik» (wie alle seine Schriften in Leipzig), mit dem er die Theoriediskussion der folgenden Jahrzehnte maßgeblich prägte. Seine Musiktheorie ist keine Handwerkslehre der Komposition, sondern eine hoch spekulative Auseinandersetzung mit akustischen Grundlagen einerseits, die er als natürliche Bildungsgesetze verstand, und Hegelschen Gedankengängen andererseits, die ihm eine dialektische Entwicklung aus einem Grundgedanken vorgaben. Aus den drei von ihm als direkt verständlich aufgefassten Intervallen Oktave, Quint und großer Terz sowie ihrer Entfaltung in einem harmonischen Dualismus entwickelte Hauptmann eine umfassende Theorie, die ihm nicht nur als verpflichtendes musikalisches Kategoriensystem, sondern weit darüber hinaus als Schlüssel der Welterkenntnis erschien und seine feste Überzeugung von der Richtigkeit seiner klassizistischen Musikanschauung begründete. Kontakt hatte Hauptmann zu Otto Jahn, 1847 – 1851 Professor der Archäologie in Leipzig, den er bei der Erarbeitung seiner epochalen Mozartbiographie beraten hat und mit ihm gemeinsam für die Gründung der Bach-Gesellschaft eingetreten ist, die mit dem Unternehmen der Bach-Gesamtausgabe der Musikwissenschaft eine große Aufgabe und einen mächtigen Auftrieb gab. Mit der Universität Leipzig ist Hauptmann nie eine engere Verbindung eingegangen, wenn er auch 1860 an der Doktorprüfung sowie 1866 an der Habilitation von Oskar Paul maßgeblich beteiligt war. Wenig Kontakt zur Universität hatten auch die Konservatoriumslehrer Ernst Friedrich Eduard Richter (1808-1879) und Franz Brendel (1811 – 1868).

Richter unterrichtete seit 1843 neben Hauptmann Kontrapunkt und Harmonielehre und stellte mit seiner nicht spekulativen, theoretischer Systembildung abholden Handwerkslehre dessen Gegenpol dar. Brendel übernahm 1845 die «Neue Zeitschrift für Musik» von Schumann [2] und hielt seit 1846 «Vorlesungen über musikalische Gegenstände». Er hatte in Leipzig Philosophie bei Christian Hermann Weisse (1801 – 1866) studiert, der ihn zum Hegelianismus bekehrt hatte; zu einer institutionellen Anbindung an die Universität kam es allerdings nicht. Er war ein höchst einflussreicher Musikhistoriker, der mit seinen «32 Vorlesungen», einer umfangreichen, hegelianisch angelegten «Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten an bis auf die Gegenwart» (Leipzig 1852), die von Wendt vertretene kunstreligiös-national angelegte Musikanschauung weiterentwickelte und ihr mit seinen publizistischen Mitteln große Verbreitung sicherte. Bei Brendel findet sich die nationale Emphase der «deutschen Musik», wie sie bei Wendt formuliert war, zu einer absoluten Dominanz von welthistorischer Dimension überhöht. Ganz mit dem Konservatorium verbunden war auch Salomon Jadassohn (1831 – 1902) seit seinem Studium, der sich später als Dozent der Musiktheorie mit zahlreichen Lehrbüchern einen Namen machte; 1887 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der Universität verliehen.

Gleichzeitig und vielleicht in einer gewissen Konkurrenz zum Konservatorium [3] begann die Institutionalisierung der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig. Hermann Langer (1819 – 1889), Universitätsmusikdirektor von 1844 bis 1887, nahm neben seinen praktischen Tätigkeiten 1859 Vorlesungen zur Musikgeschichte auf, die ersten seit dem Tode von Fink im Jahre 1846. Seine Themen, etwa Luthers geistliche Lieder, verband er gerne mit praktischen Übungen und bot sie auch dem Seminar für praktische Theologie an [4]; außerdem war er als Berater im Orgelbau verdienstvoll tätig.

Er stand damit am Anfang einer Tradition praxisorientierter Musikwissenschaft, die sich in Leipzig etablierte. Eine stärker theoretisch orientierte Richtung in der Nachfolge von Moritz Hauptmann vertrat zuerst dessen Schüler Oskar Paul (1836 bis 1898) an der Universität. Er hatte an beiden musikalischen Lehrstätten Leipzigs studiert, Theologie und klassische Philologie an der Universität, Klavier und Musiktheorie am Konservatorium. Schon frühzeitig stellte er seine beruflichen Bemühungen auf praktischem Gebiet ein und verfolgte intensiv seine wissenschaftlichen Ambitionen (1860 Promotion, 1866 Habilitation). Mit der Habilitation lehrte er als Dozent «Theorie und Geschichte der Musik» an der Universität und wurde 1874 außerordentlicher Professor, seit 1869 unterrichtete er auch am Konservatorium Musiktheorie und Klavier [5]. Von der theoriegeleiteten Sichtweise kam Paul mit der Zeit ab. Als Theorielehrer suchte er mit seinem «Lehrbuch der Harmonik für musikalische Institute und zum Selbstunterricht» (Leipzig, 1880) eine Synthese der Methoden seiner beiden Lehrer Hauptmann und Richter zu erreichen, wissenschaftlich lehnte er sich bei seinem starken Interesse an der Musikgeschichte des Altertums bald an Rudolf Westphal (1826 – 1892) an, der 1881 bis 1884 als Privatgelehrter in Leipzig lebte [6]. Das Lehrangebot der Universität Leipzig erreichte damit seit den 1860er Jahren eine gewisse Breite von Vorlesungen zur Musik der Antike und des Mittelalters über die Formen der modernen Tonkunst bis zu Orgelspielkursen, Harmonielehre und Übungen des Universitäts-Sängervereins der Pauliner, dazu medizinische Vorlesungen zur Physiologie und Akustik des Gesanges und der Rede [7]. Wissenschaft und Praxis bilden hier sich ergänzende Teile, und die Dozenten waren stets in beiden Bereichen aktiv. Im gesamten deutschsprachigen Raum differenzierte sich das Fach in den folgenden Jahrzehnten und mit ihm das Lehrangebot sehr rasch; habilitierte Lehrkräfte wurden im Fach Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultäten tätig [8].

Die Ära Kretzschmar-Riemann. Dass sich Ende des 19. Jahrhunderts zwei bedeutende Gründungsfiguren der universitären Musikwissenschaft in Leipzig profilieren konnten, ist nicht allein dem durch Langer und Paul Erreichten zu danken, sondern dem städtischen Umfeld insgesamt; genannt seien nochmals das Konservatorium und die Leipziger Publikationsorgane. Das Zusammenspiel aller Einrichtungen funktionierte auf der Basis eines inhaltlichen Konsenses, der sich nicht nur in Leipzig, aber hier in besonders klarer und eindeutiger Form ausgebildet hatte, dass Musik nicht nur die höchste der Künste, sondern darüber hinaus als Kunstreligion die leitende Instanz in der bürgerlichen Gesellschaft darstelle. An zwei Beispielen lässt sich dies unmittelbar ablesen: 1884 wurde das «Neue Concerthaus» (das «Zweite Gewandhaus») eingeweiht, das als Tempelbau mit seinem Konzertsaal als Sakralraum dem Wiener Musikvereinsgebäude gleichgesetzt wurde, aber im Unterschied zu ihm die Orgel als «Königin der Instrumente» von vornherein als Zentrum, als «Allerheiligstes» eingeplant hatte und als weit ausstrahlenden Außenschmuck nicht mehr antike Figuren, sondern Komponisten aufstellte [9]. Seit 1895 plante der berühmte Leipziger Maler, Graphiker und Bildhauer Max Klinger sein Hauptwerk, die lebensgroße Skulptur «Beethoven», die er erstmals 1902 in Wien präsentierte und die den Komponisten als «Zeus», als zentrale Gottheit des neuen bürgerlichen Zeitalters, einer überhöhenden Synthese aus Antike und Christentum darstellt [10]. Das in Leipzig erschienene und von hier aus verbreitete musikalische Schrifttum ist weithin von dieser besonderen Form der romantischen Musikanschauung geprägt, einige

Beispiele dafür sind bereits genannt worden. Nur in diesem Kontext mit seiner religiösen Emphase lassen sich die beiden Gründungsfiguren mit ihren durchaus unterschiedlichen Konzeptionen der Musikwissenschaft zur Darstellung bringen: Hermann Kretzschmar (1848 – 1924) eher praxisorientiert und Hugo Riemann (1849 – 1919) eher theoriegerichtet. Im 20. Jahrhundert hat sich Riemann zunehmend stärker Geltung verschafft, während Kretzschmar immer weniger Beachtung gefunden hat. Zunächst allerdings wurde der Kampf um die rechte Lehre mit großer Inbrunst ausgefochten; Hermann Abert verweist in seiner Charakterisierung Kretzschmars auf dessen machtbewusste «Herrenmoral» und berichtet, bei seinem Amtsantritt in Leipzig eine «sich der Kretzschmarschen mit bewußter Feindschaft entgegenstemmende Riemannsche Tradition» vorgefunden zu haben [11].

Kretzschmar war in seiner Jugend Mitglied des Dresdner Kreuzchores und erhielt auch Kompositionsunterricht. Im Frühjahr 1868 begann er an der Universität Leipzig Klassische Philologie und Geschichte zu studieren, er hörte bei dem Philologen Friedrich Ritschl (1806 – 1876), dem Historiker Wilhelm Voigt und vor allem bei Oscar Paul. 1871 wurde er promoviert mit einer Arbeit «De signis musicis, quae scriptores per primam medii aevi partem usque ad Guidonis Aretini tempora florentes tradiderint» (Über die musikalischen Zeichen, wie sie die berühmten Autoren des frühen Mittelalters bis zu den Zeiten des Guido von Arezzo überliefert haben). Wie sein Lehrer Paul studierte Kretzschmar 1869/70 zusätzlich am Konservatorium und wurde anschließend dort zur Lehre herangezogen. Nach Tätigkeiten in Metz und Rostock kehrte er 1887 als Universitätsmusikdirektor nach Leipzig zurück, er leitete neben dem Universitätschor Paulus auch den Riedel-Verein und veranstaltete 1990 bis 1995 Akademische Orchesterkonzerte. Neben seinen vielfältigen praktischen Tätigkeiten arbeitete Kretzschmar musikwissenschaftlich und wurde 1890 zum außerordentlichen Professor ernannt. 1897 trat er von allen praktischen Ämtern zurück und konzentrierte sich künftig auf musikwissenschaftliche und seit seiner Berufung 1904 nach Berlin auch auf administrative Aufgaben. Kretzschmar nahm in Berlin einen zentralen Posten nach dem «System Althoff» ein [12]. Seine Prägung erhielt er in Dresden und Leipzig. Die von ihm vertretene praxisorientierte Musikwissenschaft [13] war von einem Realismus geprägt, der allen spekulativen Überhöhungen abhold war und sich historischen Kriterien verpflichtet sah. Eine wissenschaftstheoretische Grundlage seiner historischen Erklärungsversuche musikalischer Werke fand er in Wilhelm Diltheys (1833 – 1911) hermeneutischem Ansatz, den er auf seine Schriften zu beziehen und damit eine musikalische Hermeneutik zu begründen suchte.

Hugo Riemann wandte sich erst relativ spät dem Studium der Musik zu und immatrikulierte sich im Jahre 1871 am Leipziger Konservatorium, nach seiner Militärzeit in Berlin, wo er an der Universität für Jura, Germanistik und Geschichte eingeschrieben war, und nach weiteren Studien in Tübingen. Auf die Prägung seiner Persönlichkeit dürfte die Teilnahme am Deutsch-Französischen Krieg mit den emphatisch gefeierten militärischen Erfolgen des deutschen Heeres nicht ohne Auswirkungen geblieben sein. Riemanns Lehrer wurden Carl Reinecke (1824 – 1910) in Komposition, Ernst Friedrich Eduard Richter und Salomon Jadassohn in Musiktheorie sowie Oscar Paul in Musikgeschichte. Die Dissertation über «Musikalische Logik», ein von Untersuchungen des bedeutenden Naturwissenschaftlers Hermann von Helmholtz (1821 – 1894) angeregtes

Thema [14], wurde an der Universität von Paul unter Verweis auf «Talent, Halbwisserei und Arroganz» [15, S. 14] des Kandidaten zurückgewiesen, aber von dem Philosophen Hermann Lotze und dem Musikforscher Eduard Krüger (1807 – 1885) in Göttingen akzeptiert, und Riemann dort «Ueber das musikalische Hören» promoviert. Für die Habilitation an der Universität Leipzig sah Riemann von Themen der spekulativen Musiktheorie ab und reichte 1877 «Studien zur Geschichte der Notenschrift» ein, eine historische Arbeit, mit der er sich 1878 erfolgreich habilitieren konnte. Da ihm die Anstellung an einer Universität verwehrt blieb, nahm er verschiedene Tätigkeiten als Chorleiter und Musiklehrer in Bielefeld, Bromberg (Bydgoszcz), Hamburg, Sondershausen und Wiesbaden an und brachte neben seinen praktischen Tätigkeiten mit einem ungeheuren Fleiß zahllose musikwissenschaftliche Veröffentlichungen heraus. In dieser Zeit gewöhnte sich Riemann daran, 18 Stunden pro Tag zu arbeiten, die meiste Zeit an am häuslichen Schreibtisch, den die Familie liebevoll-spöttisch seinen «Altar» (?) nannte, was die sakrale Aura seiner Arbeit umschreibt. Für das sakrale Sendungsbewusstsein, mit dem Riemann seine selbstgestellte Aufgabe wahrnahm, spricht auch die Bezeichnung vieler seiner musiktheoretischen Schriften als «Katechismus», die er häufig erst in späteren Auflagen in «Handbuch» umbenannte. Nimmt man den Begriff «Katechismus» als Unterweisung in unbezweifelbaren Grundfragen des Glaubens und Zusammenfassung einer (hier nicht christlichen) Heilslehre ernst, so liegt es nahe, dies mit den philosophischen Lehren seines Förderers Lotze in Verbindung zu bringen. Lotze verband den naturwissenschaftlichen Ansatz eines durchaus mechanistischen Naturverständnisses mit der metaphysischen Vorstellung einer Instanz zur Verwirklichung des Weltzwecks. Die hat ihn zu einer Wertlehre geführt, die mit dem Anspruch objektiver «Geltung» die Erkenntnis von Wahrheiten und Werten des Gewissens gewährleistet. Das Ziel, aus Gesetzmäßigkeiten der Natur «naturwissenschaftlich» gültige Regeln für die Musik abzuleiten, charakterisiert auch das Schaffen Riemanns, diesbezüglich folgte er akustischen Arbeiten von Helmholtz und Arthur von Oettingen (1836 – 1920), tonpsychologischen von Carl Stumpf (1848 – 1936) an. Von Oettingen lehrte nach der Russifizierung seiner Heimatuniversität Dorpat von 1894 bis 1919 als ordentlicher Honorarprofessor an der Universität Leipzig zur gleichen Zeit wie Riemann, der seinen theoretischen Schriften immer einen Vorrang vor den musikhistorischen eingeräumt hat. Die höchste gesellschaftliche Bedeutung der Musik, deren Erforschung, ja theoretischer Begründung sich Riemann mit Hingabe widmete, bedurfte in Leipzig zumal, von dem er in seinem Lebenslauf zur Habilitation als einer «musikalischen», ja sogar der «allermusikalischsten Stadt» [16, S. 191] gesprochen hat, im Umfeld emphatischer Kunstreligion keiner weiteren Begründung, so dass Riemann diese Wertschätzung als gegeben voraussetzen durfte und nicht mit entsprechenden Belegen selbst begründen musste. Deswegen darf seine meist nüchterne Sprache über diese seinerzeit selbstverständliche Verständnisgrundlage nicht hinwegtäuschen. Der Anspruch auf «Gültigkeit» wurde besonders deutlich in der Auseinandersetzung mit seinem ehemaligen Schüler Max Reger, der als Leipziger Universitätsmusikdirektor 1907/1908 im Verlauf der großen Diskussion um Felix Draesekes (1835 – 1913) Mahnruf «Die Konfusion in der Musik» Riemann massiv angegriffen und damit den persönlichen Bruch provoziert hat [17]. Ob es allerdings persönliche Missachtung und Intrigen waren, die Riemann den Durchbruch zu einem Ordinariat an der Universität verwehrt haben, wie dies in historischen Darstellungen bislang unterstellt wird, oder doch auch ernste sachliche

Gründe aufgrund wissenschaftlicher Bedenken gegenüber den spekulativen Theoriebildungen Riemanns eine Rolle gespielt haben, bedarf sicher noch der näheren Untersuchung [18]. Angesichts der starken Wirkung, die Riemann in der Geschichte des Faches im 20. Jahrhundert entfaltet hat [18], ist dies bislang nicht ernsthaft in Erwägung gezogen worden. 1895 ist Riemann als Privatdozent an die Universität Leipzig zurückgekehrt, 1901 wurde er zum Extraordinarius bestellt, 1905 zum etatmäßigen Professor berufen [19, S. 103]. 1906 erreichte er die institutionelle Anerkennung der Musikwissenschaft und 1908 die institutionelle Einrichtung der Musikwissenschaft als «Collegium musicum», dessen Direktor er wurde [19, S. 105]. 1911 wurde Riemann zum ordentlichen Honorarprofessor ernannt, 1914 wurde das Staatliche Institut für Musikforschung angegliedert und seiner Direktion unterstellt.

LITERATUR

1. Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe vom 3. Januar 1835 an Abraham und Lea in Berlin und ebenfalls am 3. Januar 1835 an Friedrich Kistner in Leipzig // Felix Mendelssohn Bartholdy, Sämtliche Briefe / hrsg. von H. Loos, W. Seidel. – Kassel. – Bd. 4 (in Vorbereitung).
2. Seidel, W. Musikalische Publizistik und Kanonbildung. Über Franz Brendels Entwurf einer neuen Musikästhetik / W. Seidel // Musiktheorie. – 2006. – № 21. – S. 27 – 36.
3. Wasserloos, Y. Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells / Y. Wasserloos. – Hildesheim, 2004.
4. Universität Leipzig. Verzeichnis der Vorlesungen. – Sommerhalbjahr, 1869. – № 31.
5. Horlitz, S. Ein Gelehrtenleben in Leipzig / S. Horlitz, O. Paul // Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt / hrsg. von S. Horlitz, M. Recknagel. – Leipzig, 2007. – S. 365 – 386.
6. Westphal, R. Harmonik und Melopöie der Griechen / R. Westphal. – Leipzig, 1863.
7. Universität Leipzig. Verzeichnis der Vorlesungen. – Sommerhalbjahr, 1872. – № 4.
8. Cadenbach, R. Einer der ersten Musikwissenschaftler des Deutschen Reiches – Hermann Kretzschmars Dissertation von 1871 / R. Cadenbach // Hermann Kretzschmar. Konferenzbericht Olbernhau 1998 / hrsg. von H. Loos, R. Cadenbach. – Chemnitz, 1998. – S. 21 – 27.
9. Loos, H. Tempel der Kunst-Kathedralen der Nation : Opern- und Konzerthäuser vor 1914 / H. Loos // Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik : Bericht der Konferenz Chemnitz, 28.-30. Oktober, 1999 anläßlich des 70. Geburtstages von Klaus Wolfgang Niemöller / hrsg. v. H. Loos, K.-P. Koch. – Sinzig, 2002. – S. 345 – 359.
10. Loos, H. Max Klinger und das Bild des Komponisten / H. Loos // Imago Musicae XIII, 1996. – Lucca, 1998. – S. 165 – 188.
11. Abert, H. Johann Sebastian Bach. Bausteine zu einer Biographie / H. Abert ; hrsg. v. M. Heinemann. – Köln, 2008.
12. Rathert, W. Hermann Kretzschmar in Berlin / W. Rathert // Hermann Kretzschmar. Konferenzbericht Olbernhau 1998 / hrsg. v. H. Loos, R. Cadenbach. – Chemnitz, 1998. – S. 141 – 163.
13. Sommer, H.-D. Praxisorientierte Musikwissenschaft. Studien zu Leben und Werk Hermann Kretzschmars / H.-D. Sommer. – München-Salzburg, 1985.
14. Von Helmholtz, H. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik / H. von Helmholtz. – Braunschweig, 1863.
15. Jünger, E. Musik + Wissenschaft = Hugo Riemann. Ausstellung in der Bibliotheca Albertina 13. November 2008 – 14. Februar 2009 / E. Jünger. – Leipzig, 2008.
16. Seidel, W. Hugo Riemann und die Institutionalisierung der Musikwissenschaft in Leipzig / W. Seidel // Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft damals und heute. Internationales Symposion (1998) zum Jubiläum der Institutsgründung an der Universität Wien vor 100 Jahren / hrsg. v. T. Antonicek, G. Gruber. – Tutzing, 2005. – S. 187 – 196.
17. Felix Draesekes Kampfschrift und ihre Folgen / hrsg. v. S. Shigihara. – Bonn, 1990.

18. Arntz, M. Nehmen Sie Riemann ernst / M. Arntz // Hugo Riemann (1849 – 1919). Musikwissenschaftler mit Universalanspruch / hrsg. v. T. Böhme-Mehner, K. Mehner. – Köln u. a., 2001.
19. Arntz, M. Hugo Riemann (1849 – 1919). Leben, Werk und Wirkung / M. Arntz. – Köln, 1999.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена истории музыковедческой науки в Лейпцигском университете. Показано развитие музыковедения в контексте особенностей институализации в XIX в.

SUMMARY

The article is devoted to history of musicological science at the Leipzig University. The author shows musicology development in a context of features of an institutionalization at the University in the XIX century.

РАЗДЗЕЛ III
ПРАБЛЕМЫ ЭТНАЛОГІІ, АНТРАПАЛОГІІ, ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ І СЛАВІСТЫКІ

Азевіч І. В.

ДА ПЫТАННЯ АБ ГІСТАРЫЯГРАФІІ ТАНАТАСУ Ў ДАСЛЕДАВАННЯХ XIX – ПАЧАТКУ XXI СТ.

Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 03.02.2014)

Семантыка танатасу ў беларускай народнай культуры XIX – XXI стст. асобна не вывучалася для вывучэння, тым не менш гістарычна былі зафіксаваны і захаваліся каштоўныя звесткі па названай праблеме. Яны датычацца трох аспектаў: моўнага (намінацыі смерці і пахавання), фальклорнага (пахавальныя галашэнні, вераванні і апавяданні пра смерць і замагільны свет), этнаграфічнага (пахавальныя і памінальныя абрады). Больш чым за два стагоддзі (XIX – XXI) даследчыцкай дзейнасці магчыма сістэматызаваць уяўленні адносна смерці, вылучыць суадносныя з ёй звычаі, сімвалічныя дзеянні, прадметна-рэчавы код.

Тэма актуальная на сучасным этапе, бо гістарычныя здабыткі папярэдніх пакаленняў, этнаграфічныя даследаванні, навуковыя працы XIX – XX стст. фіксуюць старажытныя рысы самабытнай беларускай пахавальнай абраднасці, сістэму ўяўленняў, прыкметы і павер’і, сімволіку рэчавага свету, культ продкаў. Гэтыя традыцыйныя рысы, нягледзячы на высокі ўзровень развіцця беларускага грамадства, з большай ці меншай ступенню захаванасці сустракаюцца ў беларускім асяродку ў выніку ўстойлівасці міжпакаленнай сувязі.

Нешматлікія звесткі, што датычацца народных уяўленняў пра смерць, змешчаны ў працах этнографаў 1-й паловы XIX ст., дзе даследуецца традыцыйная сямейная абраднасць беларусаў, разглядаюцца пахавальныя звычаі і рытуалы. Сярод іх вылучаюцца нарысы «Путешествие по Полесью и Белорусскому краю» і «Белоруссия в характеристических описаниях и фантастических сказках» П. Шпілеўскага [1]. Ён сцвярджаў, што ў палешукоў існавала багіня смерці Мажанна (Паляндра), да якой яны ставіліся з павагай. Аднак гэтыя працы абапіраюцца на традыцыю, закладзеную яшчэ міфалагічнай школай братоў Грым. Аўтар згадваў шэраг новых міфалагічных персанажаў і сюжэтаў, якіх не было на самой справе, аднак пры гэтым у нарысах дакладна ахарактарызавана самабытнасць беларускага этнасу і яго духоўнай культуры. Працы 1-й паловы XIX ст. насілі апісальны і даволі рамантычны характар, не адрозніваліся дакладнасцю ў выкладанні матэрыялу. Сярод першых навуковых этнаграфічных выданняў вылучаецца «Opisanie powiatu Borysowskiego» Я. Тышкевіча [2]. Праца насычана фактычным матэрыялам, утрымлівае звесткі пра існаванне культу продкаў у насельніцтва Барысаўскага павета, што паўплывала на фарміраванне пэўнай сістэмы паводзін і адносін як да самой смерці, так і да «дзядоў» (продкаў).

Прынцыповай вяхой у станаўленні беларускай этнаграфіі з’яўлялася ўтварэнне ў 1845 г. Рускага геаграфічнага таварыства (РГТ), якое распрацавала

спецыяльную этнаграфічную праграму і звярнулася да ўсіх зацікаўленых з прапановай дасылаць у Таварыства апісанні і матэрыялы. Менавіта з гэтага часу пачынаецца арганізаванае, інтэнсіўнае вывучэнне народных традыцый беларусаў, рассылаюцца праграмы па зборы этнаграфічных звестак. Частка дасланых матэрыялаў адносна народнага жыцця, матэрыяльнай і духоўнай культуры беларусаў, вераванняў у замагільны свет і існавання культу продкаў была змешчана ў часопісе РГТ «Этнографический сборник» у абгрунтаваным апісанні Н. Анімеле «Быт белорусских крестьян» [3, с. 111 – 268].

Сярод прац 1860 – 1870-х гадоў па азначанай тэме каштоўнымі з'яўляюцца манаграфіі Ю. Крачкоўскага «Быт западнорусского селянина» і П. Шэйна «Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края». Ю. Крачкоўскі прыводзіць шматлікія прыкметы і павер'і, якія суправаджаюць чалавека на працягу жыцця і папярэднічаюць часу смерці [4]. У «Материалах...» П. Шэйн змяшчае апісанне рытуальных дзеянняў пахавальнага абраду, звяртае ўвагу на рэчавы код абраднасці, прыкметы і павер'і [5].

Этнаграфічная праграма выклікала прыток апісальных матэрыялаў не толькі ў Таварыства, але і ў правінцыяльныя выданні. Для рэдактараў афіцыйнай мясцовай перыёдыкі, што выдавалася ў 1839 – 1849 гг. ва ўсіх губернскіх цэнтрах пад назвай «Губернские ведомости», праграма стала стымулам выдання матэрыялаў апісання народнага побыту, у тым ліку і пахавальнай абраднасці. Так, у артыкуле «Поминовение усопших (из приходской жизни)», надрукаваным ў неафіцыйным аддзеле «Полоцких епархиальных ведомостей» [6], падаецца апісанне асаблівасцей выканання культу продкаў у пэўныя памінальныя дні.

У «Губернских ведомостях» публікавалі матэрыялы М. Нікіфароўскі, Е. Раманаў, Я. Карскі, Н. Янчук, А. Васільева. Даследаванні ў канцы XIX – XX ст. насілі рэгіянальны характар.

У працы М. Нікіфароўскага «Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи...» змешчана каштоўная інфармацыя па пахавальнай абраднасці беларусаў Падзвіння [7, с. 283 – 295], а таксама падаецца апісанне прыкмет і павер'яў, якія нібы прадказвалі смерць [7, с. 281, 287, 290, 291], выкладзены звесткі па сістэме міфалагічных уяўленняў адносна танатасу, асобна вылучаецца комплес сімвалічных рэчаў, што выкарыстоўваліся ў пахавальным абрадзе [12].

Е. Раманаў у восьмым выпуску «Белорусского сборника» вылучае ў асобны раздзел сямейныя абрады, у тым ліку пахавальныя і памінальныя. У працы змешчана апісанне сімвалічных рытуальных дзеянняў падчас смерці чалавека [8, с. 526 – 534], пералічаны распаўсюджаныя прыкметы і павер'і [8, с. 306 – 310], якія прадказваюць хуткі надыход смерці, падаюцца звесткі пра народныя ўяўленні аб выяве танатасу [8, с. 310], прасочваецца сімволіка рэчавага свету ў галашэннях, запісаных даследчыкам у Віцебскай губерні [8, с. 535 – 547].

Вераванням беларусаў Панямоння ў звышнатуральныя паводзіны жывёльнага свету, птушак у прадбачанні надыходу смерці, уяўленням аб выяве смерці [9, с. 140], персаніфікацыі смяротных хвароб (воспа [9, с. 147], халера [9, с. 145]) прысвечана праца М. Федароўскага «Lud bialoruski na Rusi Litewskiej...».

У пачатку XX ст. цэнтрамі духоўнага жыцця беларусаў з'яўляліся не толькі беларускія (Мінск, Віцебск, Смаленск), але і рускія (Ленінград, Масква) гарады, дзе

працавалі і жылі беларускія этнографы, у прыватнасці Я. Карскі. З уласцівай яму грунтоўнасцю і навуковай аргументаванасцю вучоны паказаў перад шырокім светам самабытнасць, выразную нацыянальную адметнасць беларускага народа, прадэманстраваў багацце яго традыцыйнай культуры [10]. Для тэмы артыкула вялікую цікавасць уяўляе трэці том – «Нарысы славеснасці беларускага племені», у якім Я. Карскі прааналізаваў помнікі беларускай пісьменнасці. Першы выпуск тома «Народная паэзія» прысвечаны паэтычнай творчасці беларускага народа. Аўтар падчас палявых даследаванняў запісаў абрадавыя песні (галашэнні), якія суправаджалі пахавальны абрад [10, с. 322 – 337]; у кнізе таксама прыведзена сімволіка жывёльнага і рэчавага свету, што мелі дачыненне да з'явы смерці [10, с. 312 – 315].

У 1920-х гадах буйнымі даследчыцкімі цэнтрамі з'уляліся Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Інстытут беларускай культуры (заснаваны ў 1922 г.), з 1925 г. Цэнтральнае бюро краязнаўства ў Мінску выдае часопіс «Наш край». У галіне вывучэння народных вераванняў у вызначаны перыяд вылучаюцца працы А. Сержпутоўскага, А. Шлюбскага, М. Нікольскага.

У фундаментальным зборніку А. Сержпутоўскага «Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў» [11] змешчаны вялікі фактычны матэрыял: запісы прыкмет і павер'яў, звычаяў і абрадаў, звязаных са смерцю і зафіксаваных у паўднёвай часцы Слуцкага павета [11].

Грунтоўнае даследаванне па духоўнай культуры беларусаў належыць А. Шлюбскаму: у другой частцы працы «Матэрыялы для вывучэння фальклору і мовы Віцебшчыны» ўзгадваюцца народныя ўяўленні аб смерці, пахавальныя рытуалы і сімвалічныя абрадавыя дзеянні, што захаваліся ў сялянскім асяродку Паазерскага рэгіёна [12].

Духоўная спадчына насельніцтва Палесся прадстаўлена ў даследаванні Ч. Пяткевіча «Рэчыцкае Палессе», дзе апісаны звычаі і абрады, звязаныя з танатасам [13]. Пры гэтым асобна разгледжаны народныя ўяўленні пра душу і цела ў раздзеле «Душа і смерць у вераваннях беларусаў».

У 1957 г., пасля ўзнікнення Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору, пачынаюцца мэтанакіраваныя навуковыя этнаграфічныя даследаванні, адбываецца фарміраванне высокападрыхтаваных кадраў. На новым узроўні вывучаецца і пахавальна-памінальная абраднасць.

Так, звесткі аб пахавальнай абраднасці надрукаваны ў кнізе У. Іванова «Жизнь рождает новые обряды» [14]. Гэтай тэме прысвечана і асобная глава «Апошні шлях чалавека» ў працы А. Мялешкі «Савецкая сямейная абраднасць Беларусі» [15, с. 194 – 215].

Тэксты галашэнняў прыводзяцца ў томе «Пахаванні. Памінкі. Галашэнні» (серыя «Беларуская народная творчасць») [16].

Даследаваннямі сямейнай абраднасці ў 1980 – 1990-я гады займалася Т. Кухаронак. У адным з раздзелаў манаграфіі «Сям'я і сямейны быт беларусаў» аўтар аналізуе ступень захаванасці традыцыйных звычаяў у пахавальна-памінальнай абраднасці беларусаў Палесся, указвае іх лакальныя асаблівасці, пры гэтым вызначае і змены, якія адбыліся ў савецкі перыяд [17, с. 237 – 249].

1990-я – пачатак 2000-х гадоў для беларускай этнаграфіі сталі надзвычай плённымі. Актыўна і творча распрацоўваюцца як традыцыйныя, так і маладаследаваныя тэмы. Структуру і функцыі пахавальнага абраду, яго рэгіянальную спецыфіку падрабязна даследаваў У. Сысоў у працах «Беларуская пахавальная абрадавасць» і «З крыніц спрадвечных» [18; 19].

Сістэматызаваныя звесткі па пахавальнай абраднасці змешчаны ў пятым томе «Сям'я» акадэмічнага выдання «Беларусы» [20].

Знаёмства з міфалагічнымі постацямі, якія, па ўяўленнях беларусаў, прыносілі шкоду, выклікалі надыход смерці (чорт, пякельнік, вупыр, чума, мара), і вобраз самой Смерці разглядаюцца ў працы У. Васілевіча «Беларуская міфалогія» [21]. Пры разглядзе міфічных істот неабходна звярнуцца і да славянскай міфалагічнай спадчыны. Звесткі пра смяротную моц наўяў, якіх уяўлялі ў вобразе птушак, вупыроў, што ўспрымаліся шкаданоснымі памерлымі, змешчаны ў працы У. Шукліна «Мифы русского народа» [22]. Каштоўным матэрыялам выступае манаграфія М. Кастамарава «Славянская мифология», дзе адзначана: нашы продкі верылі, што душа нябожчыка можа перайсці ў дрэва, птушку ці іншую істоту [23, с. 31]. Асобнае месца займае праца Д. Зяленіна «Восточнославянская этнография», дзе апісаны пахавальныя звычаі і абрады беларусаў, прадметна-рэчавы код абраднасці [24, с. 345 – 351]. Асобна Д. Зяленін разглядаў уяўленні пра так званых «закладзеных» памерлых, да якіх адносіў тых, хто памёр гвалтоўнай смерцю, маладых юнакоў і дзяўчат, самагубцаў, прапойцаў, чараўнікоў і іншых. Даследчык ахарактарызаваў асаблівасці абрадавых дзеянняў над гэтай катэгорыяй памерлых і на сімвалічнасць месцаў іх пахавання [25].

Каштоўны матэрыял па палескай міфалагічнай сістэме змешчаны ў другім томе «Народной демонологии Полесья», дзе асноўная ўвага накіравана на тлумачэнне міфалагічных персанажаў, якія паходзяць з розных тыпаў памерлых людзей. Уяўленні пра «чыстую» і «нячыстую» смерць і звязаныя з імі аспекты міфалагізацыі нябожчыкаў у славянскай традыцыі адлюстраваны ў раздзелах С. Талстой «Полесские поверья о ходячих мертвецах» і А. Леўкіеўскай «Покойник “заложный”». Да праблемы персанажаў Палескага рэгіёна, якія паходзяць ад памерлых, звяртаецца Л. Вінаградава («Полесская народная демонология на фоне восточнославянских данных») [26, с. 4].

Грунтоўнасцю і шырынёй ахопу ўсходне- і паўднёваславянскага матэрыялу вылучаецца манаграфія В. Седаковай «Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян». У першай частцы аўтар апісвае архаічныя ўяўленні аб смерці, памерлых і іх пасмяротным існаванні, душах, замагільным свеце, пахавальна-памінальнай абраднасці, прыкметах і павер'ях [27, с. 31 – 137]. У другім раздзеле змешчаны персанальны і рэчавы код пахавальнай абраднасці [27, с. 155 – 213] і разам з народнымі абрадамі памінання памерлых разглядаецца праваслаўная традыцыя [27, с. 277].

Сярод сучасных даследчыкаў у галіне вывучэння духоўнай спадчыны і традыцыі ўшанавання памерлых продкаў неабходна вылучыць В. М. Шарую і яе навуковую працу «Каштоўнасна-нарматыўная прырода ўшанавання продкаў». Разглядаючы ўстойлівасць традыцыі ўшанавання памерлых продкаў ва ўсходніх славян, абапіраючыся на матэрыялы асабістых палявых даследаванняў, аўтар

вызначае архаічны характар шэрагу рытуальных дзеянняў і аналізуе іх сімвалічнае прызначэнне ў беларускай памінальнай традыцыі [28].

На сучасным этапе беларускае грамадства пад уплывам хрысціянскай рэлігіі пачынае пераасэнсоўваць праблему смерці. Рэлігійны ўплыў яскрава прасочваецца і ў адносінах да гэтай з'явы, веры ў іншасвет, укараненні культу продкаў, уяўленнях аб існаванні душы і яе жыцці на тым свеце. Тэма пахавальнай абраднасці, адпраўленне рытуальных дзеянняў па рэлігійных канонах, праблема існавання душы пасля смерці і яе падарожжа на той свет адлюстраваны ў працы А. У. Верашчагінай «Праздники, обряды и таинства в жизни христиан Беларуси» (раздзел «Абрады пахавання») [29, с. 168 – 192].

Асобнае месца займаюць даследаванні, прысвечаныя семантыцы мемарыяльных помнікаў. Параўнальная характарыстыка надмагільных помнікаў Беларусі змешчана ў артыкуле А. Лакоткі «Задзірванелы курган векавечны» [30]. Сімвалічнаму статусу могілак у беларускай народнай культуры і іх рытуальнаму прызначэнню ў XX – пачатку XXI ст. прысвечаны артыкул У. Лобача [31].

Такім чынам, якасць даследчыцкай дзейнасці ў галіне духоўных здабыткаў беларускай культуры эвалюцыянуе на працягу гісторыі, змены яскрава прасочваюцца з сярэдзіны XIX ст., і зусім новы навуковы статус этнаграфічныя даследаванні набываюць ў XX – XXI ст. Асобна тэма танатасу не разглядалася, а неабходныя звесткі ўтрымліваюцца ў якасці структурных элементаў пахавальнай абраднасці беларусаў, міфалагічных вераванняў і ўяўленняў адносна смерці. Гістарыяграфічныя даследаванні адрозніваюцца метадамі і падыходамі, задачамі, аб'ёмам і якасцю выкладзенай інфармацыі, розным узроўнем навуковай апрацоўкі назапашаных матэрыялаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Шпилевский, П. М. Белоруссия в характеристических описаниях и фантастических её сказках / П. М. Шпилевский // Пантеон. – 1856. – Т. XXV, кн. 1. – С. 1 – 30.
2. Tyszkiewicz, E. Opisanie powiatu Borysowskiego pod względem statystycznym, geognostycznym, historycznym, gospodarczym, przemysłowo-handlowym i lekarskim. Z dodatkiem wiadomości : o obyczajach, śpiewach, przysłowiach i ubiorach ludu, gusłach, zabobonach i t. d. / E. Tyszkiewicz. − Wilno : Drukarnia A. Marcinowskiego, 1847. – 489, IV s.
3. Анимеле, Н. Быт белорусских крестьян / Н. Анимеле // Этнографический сборник. – 1854. – Вып. II. – С. 111 – 268.
4. Крачковский, Ю. Ф. Быт западнорусского селянина / Ю. Ф. Крачковский. – М. : Изд. Имп. общества истории древностей России при Москов. ун-те, 1874. – 212 с.
5. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. акад. наук, 1890. – Т. I, Ч. II. Бытовая и семейная жизнь белорусов в обрядах и песнях. – XXXIV, 712, 4 с.
6. Свой. Поминовение усопших (из приходской жизни) / Свой // Полоцкие епархиальные ведомости. – 1906. – 15 октября. – № 20. Неофициальный отдел. – С. 716 – 717.
7. Никифоровский Н. Я. Простанародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская типо-литография, 1897. – [2], Х, 308, 30с.
8. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8. Быт белоруса. – 600 с.

9. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej. Materiały do etnografii sławianskiej, zgromadzone w latach 1877 – 1891. – Kraków : Wydaw. Komis. Antropol. Akad. Umejętności, 1897. – T. 1. Wiara, wierzenia i przesady ludu z okolic Wołkowyska, Słonima, Lidy i Sokołki. – 509 s.

10. Карскі Я. Беларусы / Я. Карскі ; уклад. і камент. С. Гараніна, Л. Ляўшун ; навук. рэд. А. Мальдзіс ; прадм. Я. Янушкевіч, К. Цвірка. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2001. – 640 с.

11. Сержпутоўскі А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі ; прадм. У. К. Касько. – Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 301 с.

12. Шлюбскі, А. Матар'ялы да вывучэння фальклору і мовы Віцебшчыны / А. Шлюбскі. – Мінск : Ін-т бел. к-ры, 1928. – Ч. 2. – 259 с.

13. Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч ; уклад., прадм. У. Васілевіча ; пер. з польск. Л. Салавей, У. Васілевіча. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2004. – 782 с.

14. Иванов, В. М. Жизнь рождает новые обряды / В. М. Иванов. – Минск : Беларусь, 1964. – 185 с.

15. Мялешка, А. А. Савецкая сямейная абраднасць Беларусі / А. А. Мялешка. – Мінск : Вышэйшая школа, 1976. – 238 с.

16. Пахаванні. Памінкі. Галашэнні / уклад. тэкстаў, уступ. арт. і камент. У. А. Васілевіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1986. – 615 с.

17. Кухаронак, Т. І. Сямейная абраднасць беларусаў / Т. І. Кухаронак // Сям'я і сямейны быт беларусаў / В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск, 1990. – С. 189 – 249.

18. Сысоў, У. М. Беларуская пахавальная абраднасць : структура абраду, галашэнні, функцыі слова і дзеяння / У. М. Сысоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 182 с.

19. Сысоў, У. М. З крыніц спрадвечных / У. М. Сысоў. – Мінск : Вышэйшая школа, 1997. – 415 с.

20. Беларусы / рэдкал. : В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – Т. 5. Сям'я. – 275 с.

21. Васілевіч, У. А. Беларуская міфалогія / У. А. Васілевіч. – Мінск : Універсітэцкае, 2001. – 208 с.

22. Шуклин, В. В. Мифы русского народа / В. В. Шуклин ; ред. В. Мылов. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1995. – 336 с.

23. Костомаров, Н. И Славянская мифология. Исторические монографии и исследования / Н. И. Костомаров. – М. : Чарл», 1994. – 688 с.

24. Зеленин, Д. Восточнославянская этнография / Д. Зеленин. – М. : Наука, 1991. – 511 с.

25. Зеленин, Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки / Д. К. Зеленин ; вступ. ст. Н. И. Толстого ; подг. текста, коммент., указат. Е. Е. Левкиевской. – М. : Индрик, 1995. – 432 с.

26. Народная демонология Полесья : публикации текстов в записях 80 – 90-х гг. XX века / сост. Л. Н. Виноградова, Е. Е. Левкиевская. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2012. – Т. 2. Демонологизация умерших людей. – 800 с.

27. Седакова, О. А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян / О. А. Седакова. – М. : Индрик, 2004. – 320 с.

28. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков / О. Н. Шарая. – Минск : Технология, 2002. – 249 с.

29. Верещагина, А. В. Праздники, обряды и таинства в жизни христиан Беларуси / А. В. Верещагина. – Минск : Белорусская наука, 2009. – 232 с.

30. Лакотка, А. Задзірванелы курган векавечны… / А. Лакотка // Беларуская мінуўшчына. – 1995. – № 6. – С. 30 – 33.

31. Лобач, У. А. Сімвалічны статус і рытуальныя функцыі могілак у беларускай народнай культуры вярхоўяў Бярэзіны і Віліі XX – пачатку XXI ст. / У. А. Лобач // Вестник Полоцкого гос. ун-та. Сер. гуманитарных наук. – 2008. – № 1. – С. 71 – 82.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена историографическому обзору литературы и научных трудов по семантике танатоса в белорусской народной культуре XIX – XXI вв. Сделан вывод, что тема не рассматривалась этнологами отдельно. Уровень этнографических исследований в разные исторические периоды влиял на качество и научный характер информации по рассматриваемой теме. Коренные изменения в исследовательской работе: использование новых методов поиска и обработки информации – прослеживаются с смомента возникновения специальных центров этнографической деятельности (Русского географического общества, Белорусского государственного университета, Института белорусской культуры, Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси).

SUMMARY

Article is devoted to historiographical literature review and research papers on semantics death in Belarusian folk culture XIX – XXI century. Concludes that the theme study does not deal separately ethnographers during. The level of ethnographic studies in different historical period influenced the quality and scientific nature of the information on the topic. Main changes in research: the use of new techniques for searching and processing information – can be traced to the emergence of specifically pivot ethnographic activities (Russian Geographical Society Comments, Belarusian State University, the Institute of Belarusian culture, the Institute of Arts, Ethnography and Folklore of K. Krapiva of the National Academy of Sciences of Belarus etc.).

Алфёрава А. Г.

ВОБРАЗНА-ПАЭТЫЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ МАЛЫХ ФАЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРАЎ ГЛЫБОЦКАГА РАЁНА

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 11.03.2014)

Глыбоцкі край вызначаецца сваёй непаўторнасцю і таямнічасцю ў плане ландшафта і навакольнай прыроды. Магчыма, такая загадкавасць у нейкай ступені спрыяе і таму, што нават у наш час ад жыхароў гэтага краю можна пачуць і запісаць сапраўдныя шэдэўры духоўнай спадчыны. У прыватнасці, гэта датычыцца і малых фальклорных жанраў: загадак, прыказак і прымавак, выслоўяў.

Загадка – адзін з таямнічых і самабытных жанраў духоўнай спадчыны. Яна з’яўляецца адным з самых старажытных жанраў, які і сёння можна пачуць у жывым бытаванні. За стагоддзі свайго існавання загадка змяніла асноўныя функцыі і сферу бытавання, але захавала структуру і архаічныя міфапаэтычныя ўяўленні нашых продкаў. Так, як вызначаюць даследчыкі, першапачаткова загадка была звязана з ініцыяцыяй (выпрабаваннем) і прадугледжвала своеасаблівае сцвярджэнне годнасці свайго роду, назапашванне яго сакральных ведаў: «Пазнанне “мовы” загадкі і авалодванне спосабамі яе выкарыстання, з’яўляючыся тыпова “моўнымі” аперацыямі, у той жа час дазваляюць выйсці за межы “мовы” – авалодаць логікай свету і, больш за тое, самім светам» [1, с. 178]. Адпаведна, «уладальнікамі» загадак выступалі жрацы або старэйшыны роду. У наш час асноўныя функцыі загадак – забаўляльная і эстэтычная, яна стала адным з любімых дзіцячых жанраў, дапамагаючы з захапленнем адкрываць для сябе чароўны свет рэчаў, здавалася б, звычайных, але такіх прыцягальных і фантастычных у загадкавым свеце. Цікава і тое, што гэты жанр не з’яўляецца нечым застылым. У выніку развіцця грамадства,

узнікнення новых побытавых рэалій ствараюцца і новыя загадкі, іх асноўная мэта ўсё ж застаецца нязменнай – знайсці незвычайнае ў звычайным і «перасяліць» празаічны аб'ект, на які можна не звярнуць увагі, у паэтычную рэальнасць, напоўненую прыцягальнасцю і для дарослага чалавека.

Загадкі, запісаныя на тэрыторыі Глыбоцкага раёна, якраз і фіксаваліся менавіта ад людзей сталага ўзросту. Можна ўбачыць, што найбольш папулярнымі застаюцца тэксты, што ўвасабляюць свет прыроды, раслін і жывёл, рэаліі традыцыйнага беларускага побыту, чалавека.

Калі прасачыць у агульным плане вобразную частку менавіта беларускіх загадак, то можна ўбачыць, што загаданы аб'ект увасабляўся ў метафарычных вобразах: жывёл, птушак, чалавека, фантастычных або боскіх, міфалагічных істот, матэрыяльных навакольных аб'ектаў і інш. Сярод іх сустракаюцца сапраўды складаныя метафары, расшыфроўка якіх можа даць разгорнутую карціну міфапаэтычных уяўленняў беларусаў, іх поглядаў на прыроду і месца чалавека ў навакольным асяроддзі. Але ў наш час такіх па-сапраўднаму прыгожых загадак, на жаль, інфарматары ўзнаўляюць усё менш. Так, трывала захавалася загадка, вядомая ўсім усходнім і заходнім славянам, дзе неба ўвасабляецца ахоўным покрывам (у беларускай традыцыі гэта дзяружка): *«Сіняя дзяружка ўвесь свет пакрыла»* (зап. у в. Загор'е ад М. Ц. Снерадавай). Па-ранейшаму запамінальная і загадка, дзе блізкія і ўзаемазвязаныя аб'екты (печ, агонь, дым) выступаюць праз роднасныя адносіны: *«Матка – таўстуха, дачка – красуха, сын – пераварот: перавернецца – і за плот»* (зап. А. А. Кастрыцай у в. Вераб'і ад Н. А. Селязень, 1925 г.н.). У такіх загадках відавочны водгалас старажытных міфалагічных уяўленняў. Звычайна замяшчальныя вобразы размеркаваны ў іерархічным парадку, пачынаючы з главы сям'і (у дадзеным выпадку маці) і заканчваючы дзецьмі, прычым кожная «асоба» надзяляецца сваёй вызначальнай рысай: маці – тоўстая, паколькі і печ у хаце займала немалое месца; характарыстыка дачкі (агню) можа вынікаць і з пераносу па колеру («красны» – чырвоны) і па асацыяцыі з прыгажосцю; сын (дым), з'яўляючыся зменлівым, не валодаючы сталай формай і выходзячы па-за межы жылой прасторы, асацыіруецца са словам «пераварот». Не менш прыгожае супастаўленне суніцы з прыгожай паненкай (магчыма, тут аналогія адбываецца з тым, што чырвоны (красны) асацыіруецца адначасова з колерам і прыгажосцю): *«Стаіць паненачка ў чырвонай сукеначцы, хто ідзе – паклоніцца»* (матэрыялы Запрудскага дома фальклору). Узгадаем і адваротнае параўнанне маладой дзяўчыны з ягадкай.

Распаўсюджаныя ў Беларусі, у тым ліку і ў Глыбоцкім раёне, загадкі, дзе яркі колер ягад або кветак выклікае да жыцця асацыяцыю з полымем, агнём. І калі ў дачыненні да каліны такая метафара даволі прадказальная – агульны чырвоны колер (*«Сярод лесу агонь гарыць»*), то пры загадванні лёну раскрываецца незвычайная казачная карціна – перад намі сіні агонь: *«За лесам сіні агонь гарыць»* (матэрыялы Запрудскага дома фальклору). Цікавыя загадкі, у якіх чалавек або часткі яго цела асацыіруюцца з навакольнымі прадметамі побыту. У прыватнасці, у загадках Глыбоцкага краю частыя варыянты, дзе рот выяўляецца ў выглядзе печы або падпечка: *«Повен падпечак белых авечак, адзін баранька бляець. Зубы, язык»* (зап. А. А. Кастрыцай у в. Вераб'і ад Н. А. Селязень, 1925 г.н.); *«Пад печчу мокне калодка. Язык»* (зап. В. С. Новак у в. Кухты ад К. Е. Шалонька, 1950 г.н.).

Заўсёды выклікаюць усмешку і ў дзяцей, і ў дарослых загадкі, дзе вобраз падаецца праз спалучэнне гукаў, што ўтвараюць сэнсава незразумелыя словаформы, але ў кантэксце загадкі ўспрымаюцца як незвычайныя персанажы: *«Ішоў тота каля плота, пытаецца ў жмуры: “Ці дома твая ляпа?” Воўк і сабака»* (зап. А. А. Кастрыцай у в. Запруддзе ад З. В. Крывёнак, 1934 г.н.).

Але большасць сучасных загадак, запісаных у тым ліку і на тэрыторыі Глыбоцкага раёна, узнаўляецца інфарматарамі ў спрошчанай форме. Гэта значыць, аб’ект загадваецца або праз пытанне, або праз апісанне яго тыповых характарыстык (колер, форма, памер) безадносна да канкрэтнага іншасказальнага вобраза. Загадкі-пытанні маюць найбольш старажытнае паходжанне і ўваходзяць арганічнай часткай у іншыя фальклорныя жанры (напрыклад, балады, вясельныя песні, казкі пра разумную дзяўчыну-сямігодку): *«А што бяжыць без повада? Вада»*; *«А што гарыць без полымя? Зара»*; *«А што расце без кораня? Камень»* (зап. В. С. Новак у в. Кухты ад Г. У. Башары, 1937 г.н.); *«А хто бяжыць паглядаючы? Звер»*; *«Чорна не чарніла? Варона»*; *«Уецца паміж дрэўца? Хмель»* (зап. В. С. Новак у в. Сукліна ад Н. С. Паварэнь, 1933 г.н.). Загадкі, дзе прадмет толькі апісваецца, таксама больш дакладныя, але ў меншай ступені паэтычна прыгожыя. Тут няма той фантастычнай прыгажосці, чароўнасці і міжвольнага захаплення назіральнасцю нашых продкаў, іх здольнасцю бачыць незвычайнае ў самым звычайным: *«Вісіць зялёны, сядзіць жоўты, ляжыць чорны. Ліст»* (матэрыялы Запрудскага дома фальклору); *«Было жоўтым, вырасла зялёным, сонца пацалавала – зноў жоўтым стала. Пшаніца»* (матэрыялы Запрудскага дома фальклору).

Не менш папулярнымі ў сучасных інфарматараў Глыбоцкага раёна застаюцца загадкі, што захавалі сваю прыналежнасць да старэйшага пакалення. Гэта варыянты з двухсэнсоўным падтэкстам, так званыя псеўдаэратычныя: калі, здавалася б, не зусім маральна карэктная метафарычная частка завяршаецца бяскрыўднай звычайнай адгадкай са свету навакольных рэчаў. Такія загадкі раней валодалі моцным сакральным зместам, як правіла, загадваліся на вяселлі, але не з мэтай пазабавіць гасцей, а як адзін са сродкаў выпрабоўвання маладога на ступень яго сталення і здольнасць весці самастойнае дарослае жыццё: *«На дубовай дошчачцы / Дзед і баба топчацца. / Баба кажыць: “Досыць”, / А дзед болей просіць. Хлеб у дзежцы»* (матэрыялы Запрудскага дома фальклору); *«Шчупаў, шчупаў папавіцу, нашчупаў касмаціну, торк туды галыша. Рукавіцы»* (зап. А. А. Кастрыцай у в. Запруддзе ад З. В. Крывёнак, 1934 г.н.).

Іншую накіраванасць маюць прыказкі і прымаўкі. Яны захавалі сваю першапачатковую функцыю – дыдактычную, маралізатарскую. Унікальнасць і непаўторнасць гэтага фальклорнага жанру заключаецца ў тым, што кожная сітуацыя, яе вынікі (часам не вельмі станоўчыя) знаходзілі ўвасабленне ў сціслай форме. Па беларускіх прыказках і прымаўках можна вывучаць менталітэт і нацыянальную філасофію нашага народа, яго ўменне адгукнуцца на кожны жыццёвы выпадак. І сёння як людзі старэйшага пакалення, так і больш маладыя стараюцца падвесці своеасаблівы вынік пэўнаму здарэнню, выпадку, пры жаданні навучыць маладзейшых, засцерагчы іх ад жыццёвых памылак. І разам з гэтымі «залацінкамі народнай мудрасці» адбываецца перадача назапашанага продкамі вопыту, што дазваляе наладзіць пераемнасць паміж пакаленнямі.

Асноўная тэматыка прыказак, што і ў наш час узнаўляюцца жыхарамі Глыбоцкага раёна, датычыцца складанасці чалавечага жыцця і ўзаемаадносін. Так, абсалютна слушнай на ўсе часы і глыбокай па сваім сэнсе застаецца прыказка: *«Век пражыць – не мех сшыць»* (зап. В. С. Новак у в. Карабы ад А. І. Жадзейка, 1932 г.н.). Асабліва папулярныя прыказкі, што адлюстроўваюць тэму сяброўства, даверу паміж блізкімі людзьмі, правільнасці выбару атачэння, ад якога залежыць у многім камфорт і поспех жыцця кожнага чалавека: *«Каб чалавека пазнаць, трэба з ім пуд солі з'есці»* (матэрыялы Запрудскага дома фальклору); *«Не той друг, хто мёдам мажа, а той, хто праўду скажа»*; *«Ліхая кампанія на ліха выведзе»* (зап. А. А. Кастрыцай, В. С. Новак у в. Карабы ад Г. І. Зязюлі, 1932 г.н.).

Адной з асноўных установак беларускай маралі з'яўляецца перакананасць у тым, што ты павінен адносіцца да людзей так, як хочаш, каб ставіліся да цябе (класічнае правіла, падтрыманае не толькі народнай мудрасцю, але і буйнейшымі філосафамі): *«Любіш гасцяваць – любі і прымаць»* (зап. А. А. Кастрыцай, В. С. Новак у в. Карабы ад Г. І. Зязюлі, 1932 г.н.); *«Не смейся, рабе, будзе і табе»* (зап. А. А. Кастрыцай, В. С. Новак у в. Карабы ад А. І. Жадзейка, 1932 г.н.).

І, зразумела, асноўная і вечная тэма прыказак – любоў да свайго кутка, дзе нарадзіўся, да маці-зямлі, а таксама павага да працы і зневажальнае стаўленне да гультаёў: *«Свая хатка як радная матка»* (зап. А. А. Кастрыцай, В. С. Новак у в. Карабы ад Г. І. Зязюлі, 1932 г.н.); *«Зямля нас корміць»* (зап. А. А. Кастрыцай, В. С. Новак у в. Карабы ад А. І. Жадзейка, 1932 г.н.); *«Хто працуе, той не сумуе»* (зап. А. А. Кастрыцай, В. С. Новак у в. Залессе ад С. М. Заяц, 1941 г.н.); *«Не той харош, хто прыгож, а той харош, хто на справу гож»* (зап. А. А. Кастрыцай, В. С. Новак у в. Залессе ад В. У. Зайца, 1941 г.н.).

Такім чынам, парэміялагічны фонд Глыбоцкага раёна вызначаецца сваёй разнастайнасцю, яскравай вобразнасцю метафар у загадках і ўменнем прыкмячаць жыццёвыя падзеі і рабіць адпаведныя высновы, што бачна ў прыказках. Радуе тое, што гэтыя жанры ўзнаўляюцца жыхарамі Глыбоччыны і ў наш час, паказваючы, што народная мудрасць і назапашаныя за стагоддзі традыцыі не зніклі і сведчаць пра цесную сувязь з роднай зямлёй, самабытнай беларускай культурай.

ЛІТАРАТУРА

1. Топоров, В. Н. Мировое дерево : универсальные знаковые комплексы: в 2 т. / В. Н. Топоров. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – 496 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются образы и поэтика загадок, пословиц и поговорок, записанных на территории Глубокского района Витебской области.

SUMMARY

In the article images and poetics of riddles, proverbs and the sayings which have been written down in the territory of the Gluboksky region of Vitebsk area are analyzed.

Бачыла І. Г.

ВЫВУЧЭННЕ ЗЕМЛЯРОБСТВА І ЖЫВЁЛАГАДОЎЛІ БЕЛАРУСАЎ АЙЧЫННЫМІ ЭТНОЛАГАМІ Ў 2-Й ПАЛОВЕ XX – ПАЧАТКУ XXI СТ.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 17.03.2014)

Аналіз этналагічных прац айчынных навукоўцаў аб земляробстве і жывёлагадоўлі беларусаў з'яўляецца актуальнай задачай. Ён дазваляе выявіць дасягненні беларускай этналогіі ў вывучэнні гэтай праблемы ў 2-й палове XX – пачатку XXI ст., вызначыць пытанні, якія патрабуюць далейшага даследавання.

Першымі да навуковага аналізу земляробства і жывёлагадоўлі ў 2-й палове XX – пачатку XXI ст. звярнуліся этнолагі М. Я. Грынблат і Л. А. Малчанава [1]. У манаграфіі «Матэрыяльная культура беларусаў» (1968) Л. А. Малчанава выкарыстала метад картаграфавання. Абапіраючыся на матэрыялы музейных калекцый, даныя архіваў, этнаграфічную спадчыну І. А. Сербава, Е. Р. Раманава, П. В. Шэйна, даследчыца разгледзела асноўныя сістэмы земляробства, этапы палявых работ, земляробчыя прылады працы, спосабы ўборкі і апрацоўкі зерневых, асаблівасці агародніцтва і садоўніцтва, стан жывёлагадоўлі. Найбольш падрабязна яна ахарактарызавала сельскагаспадарчыя прылады працы. У кнізе зроблена спроба выяўлення рэгіянальнай спецыфікі прылад працы на тэрыторыі Беларусі. Л. А. Малчанава адзначыла, што земляробчая культура беларусаў фарміравалася ў цесным узаемадзеянні з культурай земляробства рускіх і ўкраінцаў, звярнула ўвагу на паходжанне тэрміналогіі прылад працы.

Што датычыцца жывёлагадоўлі, то ў кнізе паказаны асаблівасці нарыхтоўкі і захавання кармоў [2, с. 58], сцісла разгледжана конегадоўля, авечкагадоўля, свінагадоўля.

Агульныя рысы земляробчых прылад працы беларусаў, рускіх і ўкраінцаў апісаны ў кнізе М. Я. Грынблата «Беларусы: нарысы паходжання і этнічнай гісторыі».

У 1960-я гады Л. Ц. Выгонная даследавала земляробчую лексіку Палесся (назвы працэсаў апрацоўкі глебы, зерневых культур, земляробчых прылад), паказала яе сувязь з лексікай іншых славянскіх этнасаў.

У 1965 г. сектар этнаграфіі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук БССР сумесна з акадэміямі навук Украінскай і Малдаўскай ССР пачаў працу па стварэнні рэгіянальнага гісторыка-этнаграфічнага атласа. Адным з вынікаў праведзенай работы стала калектыўнае даследаванне «Народная сельскагаспадарчая тэхніка беларусаў» (1974). Гэтую кнігу стварылі этнолагі Л. А. Малчанава, М. С. Лобач, І. П. Корзун, Л. І. Мінько.

Л. А. Малчанава прааналізавала сістэмы земляробства, распаўсюджаныя на Беларусі ў XIX – пачатку XX ст., канструктыўныя асаблівасці і спосабы выкарыстання рала, бараны, сахі, умовы іх узнікнення, арэалы распаўсюджвання. М. С. Лобач адзначыў, што самай старажытнай прыладай баранавання была сукаватка, падрабязна яе апісаў, ахарактарызаваў разнавіднасці бараны.

І. П. Корзун даследаваў сявалкі і спосабы высеву зерневых культур, прылады і спосабы ўборкі збожжавых і траў, паказаў падабенства сярпоў беларусаў, украінцаў,

літоўцаў, палякаў [3, с. 44], параўнаў асаблівасці выкарыстання касы на жніве ў Беларусі, Расіі і Украіне. Л. І. Мінько вывучыў прылады малацьбы і веяння, арэалы іх распаўсюджвання, асаблівасці апрацоўкі зерня, захоўвання збожжа і агародніны.

Плённым перыядам у параўнальным вывучэнні традыцыйных гаспадарчых заняткаў беларусаў і ўкраінцаў былі 1980-я гады. У гэты час апублікавана сумесная праца айчынных і ўкраінскіх навукоўцаў «Палессе. Матэрыяльная культура» (1988). Раздзел, прысвечаны гаспадарчай дзейнасці, падрыхтавала Л. А. Малчанава. Яна звярнула ўвагу на земляробчыя культуры, іх выкарыстанне ў сялянскіх гаспадарках і феадальных маёнтках, паказала эвалюцыю вырошчвання культур ад старажытнасці да XIX ст. уключна. Даследчыца ахарактарызавала сістэмы земляробства, спосабы і прылады апрацоўкі глебы [4, с. 107], параўнала іх выкарыстанне на Беларускім і Украінскім Палессі, разгледзела прылады для пасеву, уборкі, малацьбы. Л. А. Малчанава праанацізавала спосабы дагляду хатніх жывёл, умовы іх утрымання ў зімовы час, асаблівасці нарыхтоўкі корму, паказала змены ў савецкі перыяд.

У 1980-я гады вучоныя даследавалі земляробства і жывёлагадоўлю беларусаў і палякаў. Л. А. Малчанава разгледзела асаблівасці распаўсюджвання тэрміна «рала» на Беларусі і ў Польшчы, выказала меркаванне, што ў заходніх раёнах Беларусі назва «радло» з’явілася пад польскім уплывам. Даследчыца адзначыла, што ў беларусаў і палякаў прылада была двух тыпаў, ахарактарызавала іх канструктыўныя асаблівасці, паказала, што ў Польшчы і Беларусі пераважала двухручнае рала, прыйшла да высновы, што пад польскім уплывам на Беларусі сустракалася аднаколавае рала [5, с. 23].

Л. І. Мінько вывучаў асаблівасці прылад для ўборкі і апрацоўкі зерневых культур на Беларусі і Польшчы ў XIX – пачатку XX ст., паказаў, што мацаванне цэпа гужыкам было ў аднолькавай ступені характэрна для беларусаў і палякаў, параўнаў асаблівасці розных тыпаў млыноў на тэрыторыі Беларусі і Польшчы [6].

У 1980 – пачатку 1990-х гадоў працягвалася вывучэнне земляробства і жывёлагадоўлі беларусаў. І.У. Чаквін у калектыўнай працы «Скарына і яго эпоха» (1990) ахарактарызаваў сельскагаспадарчую тэхніку XIV – 1-й паловы XVII ст. Аўтар звярнуў увагу таксама на новыя формы і спосабы апрацоўкі глебы, якія пачалі з’яўляцца ў Вялікім Княстве Літоўскім у канцы XV ст., падрабязна разгледзеў трохполле.

В. С. Цітоў вывучаў земляробства і жывёлагадоўлю беларусаў у канцы XVIII – пачатку XX ст. Навуковец ахарактарызаваў асаблівасці земляробства ў Падзвінні, Падняпроўі, Панямонні, Цэнтральнай Беларусі, Заходнім і Усходнім Палессі, звярнуў увагу на канструктыўныя асаблівасці сахі, паказаў арэалы распаўсюджвання пэўных тыпаў сох на тэрыторыі Беларусі [7, с. 148], падкрэсліў важную ролю геаграфічных фактараў, якія ўплывалі на асаблівасці земляробства. У гэтай сувязі ён адзначыў, што выкарыстанне таго ці іншага тыпу сахі залежала ад характарыстыкі мясцовай глебы [8, с. 80]. Навуковец параўнаў ворныя прылады з прыладамі для баранавання.

В. С. Цітоў адзначыў, што са старажытных часоў у насельніцтва Беларусі, як і ва ўсіх усходніх славян, асноўнае месца ў сістэме жывёлагадоўлі займала буйная рагатая жывёла [8, с. 85]. Ён ахарактарызаваў свінагадоўлю, паказаў арэалы яе найбольш паспяховага развіцця, падкрэсліў, што роля жывёлагадоўлі ў розных

рэгіёнах Беларусі была неаднолькавай, адзначыў, што рэгіянальныя асаблівасці названага занятку былі цесна звязаны з прыроднымі ўмовамі і маёмасным станам сялян.

В. С. Цітоў з'яўляецца аўтарам шэрагу артыкулаў аб земляробстве і жывёлагадоўлі беларусаў, апублікаваных у энцыклапедыі «Этнаграфія Беларусі» (1989). У артыкуле «Земляробства» ён ахарактарызаваў структуру занятку ў сярэдзіне XX ст., звярнуў увагу на земляробчы каляндар. Асобныя артыкулы прысвечаны прыладам працы, разгледжаны іх канструктыўныя асаблівасці і лакальныя назвы.

У артыкулах аб жывёлагадоўлі В. С. Цітоў ахарактарызаваў структуру гэтага гаспадарчага занятку беларусаў, паказаў яго ўзнікненне і распаўсюджванне на тэрыторыі Беларусі, а таксама арганічную сувязь з земляробствам, прасачыў эвалюцыю жывёлагадоўлі да сярэдзіны XX ст. Навуковец адзначыў рэгіянальныя асаблівасці вупражы.

У працы «Этнаграфічная спадчына: Беларусь. Традыцыйна-бытавая культура» (2001) В. С. Цітоў апісаў асаблівасці земляробства і жывёлагадоўлі ў Падзвінні, Падняпроўі, Панямонні, Цэнтральнай Беларусі, Заходнім і Усходнім Палессі. У працы апублікаваны фотаздымкі і малюнкі разнастайных прылад працы, дадзена іх характарыстыка.

Каштоўныя матэрыялы аб асаблівасцях земляробства і земляробчых прыладах працы жыхароў вёскі Віцькаўшчына Дзяржынскага раёна змешчаны ў працы М. М. Улашчыка «Была такая вёска: гісторыка-этнаграфічны нарыс» (1989). Даследчык адзначыў, што ў канцы XIX ст. саху амаль цалкам выцесніў плуг, ахарактарызаваў асаблівасці бараны, якую выкарыстоўвалі ў Віцькаўшчыне, яе канструктыўныя асаблівасці, спецыфіку выкарыстання, падрабязна апісаў прылады для жніва і малацьбы.

У 2008 г. апублікавана праца Л. В. Ракавай «Гісторыя на градках: агародніцтва на Беларусі». Даследчыца выкарыстала актавыя дакументы, хронікі, архіўныя матэрыялы. Яна прасачыла развіццё агародніцтва ў XVI – XX стст., паказала асаблівасці апрацоўкі глебы, прылад працы, тэхналогіі вырошчвання агародных культур, звярнула ўвагу на розныя віды агароджаў і спосабы межавання [9, с. 20], адзначыла, што агароджам на Беларусі ўласціва рэгіянальная спецыфіка, розныя назвы і спосабы ўзвядзення.

У пачатку XXI ст. даследаваннем традыцый жывёлагадоўлі беларусаў займалася Г. І. Каспяровіч [10]. Яна вывучыла пранікненне жывёлагадоўлі на тэрыторыю Беларусі, ахарактарызавала асаблівасці развядзення і ўтрымання коней, звярнула ўвагу на развіццё авечкагадоўлі і свінагадоўлі.

У 2012 г. Г. І. Каспяровіч разам з В. М. Бялявінай падрыхтавалі раздзел аб традыцыйных гаспадарчых занятках беларусаў для працы «Кто живёт в Беларуси». Даследчыцы адзначылі, што прыродна-кліматычныя ўмовы аказвалі значны ўплыў на формы земляробства, тэрміны сельскагаспадарчых работ, ахарактарызавалі сістэмы земляробства, сцісла апісалі тры тыпы сахі, а таксама прылады баранавання, рэгіянальныя адметнасці сярпоў, падкрэслілі цесную сувязь земляробства і жывёлагадоўлі, вылучылі розныя віды цяглавай сілы, паказалі асаблівасці ўтрымання свіней, вызначылі ролю авечкагадоўлі і вырошчвання хатніх птушак у

гаспадарцы, разгледзелі змены ў земляробстве і жывёлагадоўлі ў XX – пачатку XXI ст.

Асаблівасці жывёлагадоўлі вывучае таксама Л. П. Сівурава. Яна падрабязна ахарактарызавала пастухоўства, лад жыцця пастухоў, разгледзела абрадава-магічныя дзеянні, якія здзяйсняліся пастухамі у час першага выгану жывёлы ў поле, а таксама розныя спосабы пасьбы, знешні выгляд пастухоў, іх дадатковыя прамысловыя заняткі. Асобную ўвагу даследчыца звярнула на сродкі і метады лячэння свойскай жывёлы [11].

Такім чынам, у 2-й палове XX – пачатку XXI ст. былі сабраны багатыя этнаграфічныя матэрыялы аб земляробстве і жывёлагадоўлі беларусаў, выяўлены асаблівасці гэтых гаспадарчых заняткаў, паказаны змены, якія адбываліся ў розныя гістарычныя перыяды. Сабраныя матэрыялы выкарыстоўваліся для гісторыка-этнаграфічнага раяніравання традыцыйнай культуры беларусаў. Маладаследаванымі застаюцца тэарэтычныя аспекты пытання. Ёсць неабходнасць у стварэнні грунтоўнай абагульняльнай працы аб земляробстве і жывёлагадоўлі, гісторыі іх развіцця.

ЛІТАРАТУРА

1. Грынблат, М. Я. Новыя з’явы ў быце калгаснай вёскі / М. Я. Грынблат, Л. А. Малчанава // Беларускі этнаграфічны зборнік / рэдкал. : І. С.Краўчанка (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1958. – С. 5 – 121.
2. Молчанова, Л. А. Материальная культура белорусов / Л. А. Молчанова. – Минск : Наука и техника, 1968. – 230 с.
3. Корзун, І. П. Традыцыйныя прылады жніва / І. П. Корзун // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1974. – № 1. – С. 44 – 47.
4. Полесье. Материальная культура / В. К. Бондарчик [и др.] ; отв. ред. Р. Ф. Кирчив. – Киев : Наукова думка, 1988. – 448 с.
5. Малчанава, Л. А. Беларуска-польскія паралелі ў прыладах першаснай апрацоўкі глебы (рала, саха, плуг, разак) / Л. А. Малчанава // Беларуска-польскія культурныя сувязі : матэрыялы навук. канф., Мінск, 17 – 24 кастрычніка 1988 г. / рэдкал. : С. В. Марцэлеў [і інш.]. – Мінск, 1991. – С. 22 – 27.
6. Мінько, Л. І. Прылады і машыны для ўборкі зерневых і апрацоўкі зерня на тэрыторыі Беларусі і Польшчы ў XIX – пачатку XX ст. / Л. І. Мінько // Беларуска-польскія культурныя сувязі : матэрыялы навук. канф., Мінск, 17-24 кастрычніка 1988 г. / рэдкал. : С. В. Марцэлеў [і інш.]. – Мінск, 1991. – С. 38 – 42.
7. Цітоў, В. С. Народная спадчына : матэрыяльная культура ў лакальна-тыпалагічнай разнастайнасці / В. С. Цітоў ; навук. рэд. Г. В. Штыхаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – 300 с.
8. Титов, В. С. Историко-этнографическое районирование материальной культуры белорусов, XIX – начало XX вв. / В. С. Титов. – Минск : Наука и техника, 1983. – 150 с.
9. Ракава, Л. В. Гісторыя на градках : агародніцтва на Беларусі / Л. В. Ракава. – Мінск : Беларусь, 2008. – 144 с.
10. Касперович, Г. И. Традиции животноводства белорусов / Г. И. Касперович // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2009. – Вып. 7. – С. 265 – 269.
11. Сівурава, Л. П. Некаторыя аспекты народнай ветэрынарыі беларусаў (2-я палова XIX – 1-я чвэрць XX ст.) / Л. П. Сівурава // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2009. – Вып. 7. – С. 321 – 330.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется история изучения земледелия и животноводства белорусов отечественными этнологами во 2-й половине XX – начале XXI в. Проанализированы и систематизированы работы, в которых есть сведения по данной проблеме, определена степень её изученности.

SUMMARY

The article is devoted to the history of the study of the belarussian agriculture and cattle breeding by native ethnologists of 2nd half XX – beginning XXI. The author has analysed and systematized works concerning this problem. The degree of this investigation was characterized.

Бохан Л. В.

ГІСТОРЫЯ ВЫВУЧЭННЯ ТРАДЫЦЫЙ АБРАДАВА-СВЯТОЧНАГА ХАРЧАВАННЯ ЭТНІЧНЫХ СУПОЛЬНАСЦЕЙ БЕЛАРУСІ Ў XIX – ПАЧАТКУ XXI СТ.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 17.03.2014)

Традыцыі абрадава-святочнага харчавання з’яўляюцца тым кампанентам матэрыяльнай культуры народа, які яскрава адлюстроўвае своеасаблівасць і характэрны этнічны каларыт. Гэтая частка народнай культуры найбольш устойлівая да змен, што адбываюцца ва ўмовах сучаснай глабалізацыі свету. Вывучэнне традыцый абрадава-святочнага харчавання этнічных супольнасцей краіны асабліва важна для ўзбагачэння і развіцця нацыянальных традыцый Беларусі, асэнсавання і пазначэння іх месца ў сусветнай культуры. Мэта артыкула – прааналізаваць і сістэматызаваць навуковыя даследаванні XIX – пачатку XXI ст. па праблемах, звязаных з абрадава-святочным харчаваннем.

Навуковую літаратуру па названай тэматыцы можна суаднесці з трыма гістарычнымі перыядамі: 1) працы даследчыкаў XIX – пачатку XX ст.; 2) выданні савецкага перыяду (1917 – 1991); 3) сучасныя даследаванні.

На першым этапе адбываўся працэс станаўлення этнаграфіі як навукі. Перыяд характарызуецца актыўным зборам і фіксацыяй фактычнага матэрыялу ў галіне культуры і побыту беларускага народа. Вылучаюцца працы такіх вядомых беларусазнаўцаў, этнографаў, фалькларыстаў, збіральнікаў народных звычаяў, абрадаў, вуснапаэтычнай творчасці беларусаў, як А. К. Кіркор [12], Ю. Ф. Крачкоўскі [15], М. Я. Нікіфароўскі [26], П. В. Шэйн [38], Е. Р. Раманаў [32]. Выданні гэтага перыяду ў асноўным апісваюць культуру беларусаў асобных губерняў і паветаў. Даследаванні названых аўтараў пераважна ўяўляюць сабой комплекснае этнаграфічнае апісанне духоўнай і матэрыяльнай культуры на падставе палявых запісаў, з кантэксту якіх можна вылучыць беларускія абрадава-святочныя стравы. Вучоныя названага перыяду не ставілі асобнай мэтай сваіх даследаванняў вывучэнне традыцый абрадава-святочнага харчавання насельніцтва Беларусі. Нярэдка працы XIX – пачатку XX ст. змяшчалі эмацыянальныя адзнакі аўтара, што надае матэрыялам пэўны суб’ектывізм. Разам з тым у іх змешчаны каштоўныя этнаграфічныя звесткі, якія з’яўляюцца асноўнай базай для вывучэння традыцый абрадава-святочнага харчавання беларусаў.

У гэты ж час вывучэннем традыцыйнай культуры славянскіх, у тым ліку і беларускага, народаў займаліся і польскія даследчыкі. Сярод польскіх этнаграфічных выданняў XIX – пачатку XX ст. вылучаюцца публікацыі М. Чарноўскай [43], З. Глогера [44], О. Кольберга [46], М. Федароўскага [36], І. Савіцкай [49]. Пералічаныя аўтары скрупулёзна апісалі значэнне абрадава-святочных страў падчас пэўных свят і абрадаў. Канец XIX ст. у польскім перыядычным друку характарызуецца з’яўленнем прац этналагічнага накірунку па праблеме абрадава-святочнага харчавання беларусаў [45; 52].

Фрагментарна абрадава-святочнае харчаванне этнічных супольнасцей Беларусі таго часу разглядаецца ў працах А. П. Субоціна, М. І. Шымелевіча. У артыкуле першага аўтара апісваецца правядзенне Шабата мінскімі яўрэямі канца XIX ст. [35]. М. І. Шымелевіч у этнаграфічным нарысе, выдадзеным у пачатку XX ст., ускосна кранае традыцыі харчавання тагачасных татар [39].

Асобна вылучаецца даследаванне А. С. Дэмбавецкага «Опыт описания Могилёвской губернии» [7]. У раздзеле, прысвечаным этнаграфіі, аўтар разгледзеў матэрыяльную культуру не толькі розных слаёў насельніцтва, але і этнічных супольнасцей названай губерні. Важнымі і асабліва каштоўнымі з’яўляюцца звесткі па традыцыях абрадава-святочнага харчавання яўрэяў. А. С. Дэмбавецкі дэталёва і дакладна прывёў рэцэпты традыцыйных страў шабатнага стала, ахарактарызаваў іх у залежнасці ад дастатку сем’яў.

20-я гады XX ст. пазначаюць новы этап у развіцці беларускай этнаграфічнай навукі. З дзейнасцю Інбелкульта і этнаграфічнай секцыі пры ім даследаванні пераходзяць на новы ўзровень развіцця: паралельна са збіральніцкай працай разгортваецца і мэтанакіраваная навуковая дзейнасць. Менавіта ў гэты перыяд фарміруюцца асноўныя метадалагічныя падыходы этналагічнай навукі. Выходзіць значная праца савецкага этнографа Д. К. Зяленіна «Восточнославянская этнография», напісаная з прымяненнем кампаратывісцкага падыходу [9]. Увагу даследчыка прыцягвае праблема агульнага і адметнага ў культурах суседніх славянскіх народаў: беларусаў, украінцаў, рускіх. Абрадава-святочная ежа згадваецца ў кантэксце апісання свят і абрадаў.

У 1930 г. выходзіць манаграфія А. К. Сержпутоўскага «Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў» [33], матэрыялы якой запісаны даследчыкам у паўднёвай Случчыне. У раздзеле «Яда і піццё» аўтар падае прыкметы і павер’і, звязаныя з прыгатаваннем і ўжываннем ежы, апісвае тэхналогіі прыгатавання страў, спосабы захоўвання прадуктаў. У тым ліку А. К. Сержпутоўскі не абмінае ўвагай і святочныя стравы: апісвае выпяканне вясельнага каравая, адзначае адметныя стравы падчас памінак.

Даследаванні па народнай матэрыяльнай культуры беларусаў, у тым ліку і па праблемах абрадава-святочнага харчавання, адбываліся і ў польскай этналогіі 1929 – 1940-х гадоў. Асобна вылучаецца навуковая дзейнасць К. Машынскага і Ч. Пяткевіча. К. Машынскі даследаваў Палессе і Навагрудчыну, але для параўнання і аналізу выкарыстоўваў матэрыялы, сабраныя папярэднімі этнолагамі з іншых рэгіёнаў Беларусі. Сістэматызацыя матэрыялу і яго параўнальны аналіз зроблены К. Машынскім у артыкулах і грунтоўнай манаграфіі «Polesie Wschodnie» [48]. Супастаўленне этнаграфічных матэрыялаў, што датычацца абрадава-святочных

страў розных рэгіёнаў Беларусі, дазволіла навукоўцу ўпершыню зрабіць выснову, што куцця і канун – гэта ўзаемадапаўняльныя абрадавыя стравы ці розныя назвы адной стравы, асновай якой з'яўляецца сыта – мёд, разведзены ў вадзе [23, с. 84]. Багатую навуковую спадчыну ў галіне вывучэння народнай матэрыяльнай культуры беларусаў пакінуў Ч. Пяткевіч. У кнізе «Рэчыцкае Палессе» ў раздзеле, прысвечаным народнай кулінарыі беларусаў, даследчык ахарактарызаваў некаторыя абрадавыя памінальныя стравы. Больш разгорнута польскі Ч. Пяткевіч паведаміў пра асаблівасці святочнага харчавання насельнікаў Палесся на Вялікдзень [31].

У 30-я гады ХХ ст. акрамя вывучэння беларускай культуры польскія этнографы цікавяцца традыцыямі мясцовага татарскага этнасу. Выходзяць публікацыі, прысвечаныя культуры і побыту татар Польшчы і Літвы, сярод іх – працы С. Крычынскага [47], С. Тухан-Бараноўскага [50], І. Варановіча [51]. У манаграфіях разам з апісаннем матэрыяльнай культуры змешчаны найбольш характэрныя татарскія абрадава-святочныя стравы: калдуны, белюш, цыбульнік і іншыя.

У пасляваенны час у айчыннай этнаграфіі працягваецца вывучэнне матэрыяльнай культуры беларусаў. У 1950 – 1960-я гады пытаннямі ежы і харчавання займаліся М. Я. Грынблат [4], Л. А. Малчанава [24], І. П. Корзун [14]. Праз прызму гістарычнага развіцця даследчыкі адзначылі змены, што адбыліся ў харчаванні калгаснага насельніцтва, дэталёва апісалі спосабы і прыёмы прыгатавання страў. Аднак традыцыі абрадава-святочнага харчавання як беларусаў, так і іншых этнічных супольнасцей, што пражываюць на тэрыторыі Беларусі, засталіся па-за межамі даследавання айчынных навукоўцаў.

У 1968 г. калектыў навуковых супрацоўнікаў Інстытута этнаграфіі імя М. М. Міклухі-Маклая АН СССР выдаў «Очерки общей этнографии. Европейская часть СССР» [27]. У адпаведнай частцы «Белорусы», якую напісала В. А. Ганцкая, адзначалася, што ў харчаванні беларусаў трывала зберагаецца нацыянальная спецыфіка. Аўтар раздзела згадала такія адметныя абрадава-святочныя стравы ў Беларусі, як бабіна каша, вясельны каравай (прычым падкрэслівалася, што існавала два вясельныя каравaі: каравай жаніха і каравай нявесты), куцця.

На працягу 80-х – пачатку 90-х гадоў ХХ ст. пашыраецца кола пытанняў пазначанай тэмы. У гэты перыяд вядзецца актыўная работа па вывучэнню матэрыяльнай культуры народаў СССР. Навукоўцамі Інстытута этналогіі і антрапалогіі АН СССР распрацоўваюцца тэарэтычныя падыходы да этналагічных праблем, звязаных з заканамернасцямі развіцця народнай культуры, у тым ліку і традыцый харчавання. Паказальнымі ў гэтым плане з'яўляюцца працы С. А. Токарава [10] і С. А. Аруцюнава [41]. У той жа час выходзяць артыкулы, прысвечаныя семантыцы абрадавых страў [19; 21].

У 1983 г. на падставе палявых экспедыцый Інстытутам славяназнаўства і балканістыкі АН СССР выдаецца кніга «Полесский этнолингвистический сборник» [28]. Праца асвячае пытанні дыялектыкі, лінгвістыкі, фразеалогіі Палескага края праз прызму апісання традыцыйных абрадаў і звычаяў. У тым ліку апісваецца і абрадава-святочнае харчаванне насельніцтва дадзенага рэгіёна. Параўнальнае вывучэнне традыцый абрадава-святочнай кухні палешукоў працягвае калектыўная праца беларускіх і ўкраінскіх вучоных-этнографаў пад кіраўніцтвам В. К. Бандарчыка

«Палессе: матэрыяльная культура» [29]. У раздзеле «Ежа і хатняе начынне», які напісалі Т. А. Гонтар і Л. А. Малчанава, асвятляюцца асаблівасці і старажытнасць паходжання абрадава-святочных страў палешукоў.

У 1980-я гады ў галіне рэлігійнай культуры Беларусі з'яўляюцца працы А. У. Верашчагінай і А. В. Гурко. У сваіх даследаваннях А. У. Верашчагіна звяртае ўвагу на асаблівасці ўплыву традыцый Бібліі на абрадава-святочнае харчаванне адвентыстаў сёмага дня і евангельскіх хрысціян-баптыстаў [3]. А. В. Гурко даследуе абрадава-рытуальную практыку вайшнаваў-крышнаітаў у дачыненні да прыёму ежы [5]. Больш падрабязна гэта праблематыка раскрыта ў манаграфіі аўтара «Движение вайшнавов ("Харе Кришна") и его последователи в Беларуси» [6]. Названыя даследаванні этнолагаў з'яўляюцца актуальнымі ў кантэксце разумення генезісу і ўзаемаўплываў у традыцыях абрадава-святочнага харчавання розных канфесійных груп у Беларусі.

У 1989 г. з друку выходзіць фундаментальная калектыўная работа беларускіх навукоўцаў «Этнаграфія Беларусі» [40]. Энцыклапедыя змяшчае каля 100 артыкулаў, прысвечаных праблематыцы беларускага народнага харчавання. Значная частка матэрыялаў належыць Г. Ф. Вештарт, якая не толькі разгледзела асаблівасці некаторых страў, тэхналогію іх прыгатавання, але і звярнула ўвагу на мовазнаўчыя аспекты народнай кулінарыі.

У 1991 г. выйшла праца расійскага даследчыка і папулярызатара народнай кулінарыі В. В. Пахлёбкіна «Национальные кухни наших народов», дзе адзначаецца, што беларусы маюць выразную нацыянальную кулінарыю [30]. У дадзенай манаграфіі, якая мае навукова-папулярны характар, у частцы, прысвечанай беларускай кухні, аўтар робіць спробу прасачыць гісторыю фарміравання традыцый харчавання, разглядае іх асаблівасці, апісвае найбольш характэрныя стравы.

1990-я гады з'яўляюцца вельмі плённым часам у галіне вывучэння традыцый абрадава-святочнага харчавання беларусаў. У 1992 г. выйшла з друку манаграфія І. П. Корзуна «Беларуская кухня» [13], дзе коратка разглядаецца гісторыя беларускай кухні, нацыянальныя традыцыі прыгатавання ежы ў хатніх умовах, падаецца рэцэптура традыцыйный страў. У раздзеле «Абрадавыя стравы, вырабы, напіткі» навуковец апісвае рэцэпты бабінай кашы, куцці, вараніц, кануну, сыты. У кнізе Э. М. Зайкоўскага і Г. К. Тычкі «Старадаўняя беларуская кухня» [8] ва ўступным артыкуле разглядаецца гісторыя беларускай кухні, аналізуюцца першыя працы па кулінарыі беларусаў. Працэс хрэсьбіннага застолля дэталёва апісала і прааналізавала Т. І. Кухаронак [18]. Даследчыца паказала адрозненні «бабінай кашы» ў розных гісторыка-этнаграфічных рэгіёнах Беларусі. Акрамя таго, аўтар прымяніла метад картаграфавання. Рэгіянальныя адрозненні і асаблівасці тэрытарыяльнага распаўсюджвання асобных страў паказаў В. С. Цітоў [37].

У гэты ж перыяд выходзяць сацыялагічныя даследаванні, якія асвятляюць пэўнае кола пытанняў, звязаных э этнічнымі супольнасцямі Беларусі: аналіз сацыядынамікі рэлігійнасці ў Беларусі [1], вывучэнне мусульманскага культу [22]. Гэтыя працы з'яўляюцца важнымі і карыснымі для разумення ўзаемасувязі культур розных народаў на тэрыторыі Беларусі. Напрамак этнаграфіі, звязаны з вывучэннем этнічных супольнасцей Беларусі, працягвае развівацца з выхадам прац па гісторыі і культуры беларускіх татар. У сярэдзіне 1990-х– пачатку 2000-х гадоў публікуюцца

даследаванні, у якіх з пазіцый сучасных метадалагічных падыходаў разглядаюцца праблемы этнагенезу і менталітэту беларускіх татар. У працах А. І. Лакоткі і І. Б. Канапацкага, прысвечаных моўнай культуры, святочна-абрадавай традыцыі, рэлігійнаму жыццю, побыту і асноўным заняткам татар, ускосна разглядаецца і праблематыка абрадава-святочнай кухні [11; 20].

Вывучэнне праблем абрадава-святочнага харчавання значна пашыраецца з канца 1990-х гадоў і працягваецца да нашых дзён, пра што сведчаць даследаванні Т. А. Навагродскага па традыцыйнай народнай кулінарыі. На падставе сабранага аўтарам матэрыялу ў 2000 г. выйшла манаграфія «Традыцыі народнага харчавання беларусаў», дзе класіфікуюцца стравы, апісаны спосабы іх прыгатавання [25]. Значны акцэнт Т. А. Навагродскі робіць як на штодзённых, так і на абрадава-святочных трапезах беларусаў. У пачатку XXI ст. палявыя матэрыялы даследчыка выдадзены ў серыі «Кулінарныя традыцыі беларускага Палесся», а з 2011 г. – «Кулінарныя традыцыі Беларусі». Гэтыя матэрыялы з’яўляюцца каштоўнай крыніцай па вывучэнні традыцый абрадава-святочнага харачавання беларусаў. У шэрагу навуковых публікацый даследчык прымяняе структурны метад. У 2000-я гады праблему харчавання беларусаў працягвае вывучаць Г. М. Курыловіч [17]. Даследчыца звяртае ўвагу на абрадавыя стравы жыхароў Усходняга Палесся і адзначае багатую разнастайнасць і нязначную змену гэтых страў на працягу стагоддзя.

Каштоўныя звесткі, звязаныя з абазначанай праблемай, змешчаны ў пяці тамах этналінгвістычнага слоўніка «Славянскія старажытнасці» пад рэдакцыяй Н. І. Талстога [34]. Названае выданне з’яўляецца вынікам больш чым паўтаравекавога вывучэння славянскіх моў, фальклору, міфалогіі, этнаграфіі, народнага мастацтва.

У XXI ст. прынцыпы хрысціянскай абрадава-святочнай трапезы беларусаў у мінулым і сучаснасці разглядаюцца ў працах А. У. Верашчагінай [2]. Сучасныя этналагічныя даследаванні ў галіне матэрыяльнай культуры, у тым ліку і абрадава-святочнага харчавання розных этнічных супольнасцей Беларусі, змешчаны ў грунтоўным калектыўным выданні Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі «Хто жыве ў Беларусі» (2012) [16].

Такім чынам, вылучаны тры перыяды этналагічнага вывучэння традыцый абрадава-святочнага харчавання этнічных супольнасцей на Беларусі. Для навуковых выданняў першага перыяду (XIX – пачатак XX ст.), характэрна адсутнасць адзінай метадалагічнай базы па абазначанай тэме, яскравы суб’ектывізм аўтараў. Аднак гэтыя працы з’яўляюцца асноўнай базай, якая ўтрымлівае фактычны этнаграфічны матэрыял па беларускіх абрадава-святочных традыцыях харчавання. Стравы іншых этнічных супольнасцей апісаны сціпла і фрагментарна. Другі перыяд (савецкі час у гісторыі краіны) характарызуецца новым навуковым узроўнем, фарміруецца комплексны матэрыялістычны падыход. У гэты ж час з’яўляюцца першыя значныя даследаванні культуры розных этнічных груп і канфесій Беларусі. Аднак традыцыі абрадава-святочнага харчавання як асобны прадмет даследавання па-ранейшаму застаюцца па-за ўвагай этнолагаў. Трэці перыяд, звязаны з плюралізмам у светапоглядзе навукоўцаў і прымяненнем новых метадаў (структуралісцкі), вылучаецца асаблівай разнапланавасцю этналагічных даследаванняў у галіне вывучэння культуры і побыту этнічных супольнасцей і канфесій Беларусі.

Павялічваецца колькасць публікацый, звязаных з традыцыямі абрадава-святочнага харчавання. Аднак да сённяшняга дня адсутнічае абагульняльная, сістэмна-структураваная праца па абазначанай тэматыцы.

ЛІТАРАТУРА

1. Бабосов, Е. М. Динамика религиозности в независимой Беларуси / Е. М. Бабосов. – Минск : Б. и., 1995. – 65 с.
2. Верещагина, А. В. Праздники, обряды и таинства в жизни христиан Беларуси / А. В.Верещагина. – Минск : Белорусская наука, 2009. – 232 с.
3. Верещагина, А. В. Религиозное сектантство и его отрицательное влияние на быт и культуру верующих (по материалам Белоруссии) : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.07 / АН БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск, 1988. – 22 с.
4. Грынблат, М. Я. Ежа і хатняе начынне / М. Я. Грынблат // Беларускі этнаграфічны зборнік. – Мінск, 1958. – 178 с.
5. Гурко, А. В. Вероучение кришнаитов и его влияние на молодёжь / А. В. Гурко // Тезисы докладов научно-практической конференции «Актуальные проблемы воспитания молодёжи в условиях перестройки». – Минск, 1988. – С. 151.
6. Гурко, А. В. Движение вайшнавов («Харе Кришна») и его последователи в Беларуси / А. В. Гурко. – Минск : ИСПИ, 1999. – 140 с.
7. Дембовецкий, А. С. Опыт описания Могилёвской губернии / А. С. Дембовецкий. – Могилёв-на-Днепре : Б. и., 1882. – Кн. 1. – 782 с.
8. Зайкоўскі, Э. М. Старадаўняя беларуская кухня / Э. М. Зайкоўскі, Г. К. Тычка. – Мінск : Ураджай, 1995. – 287 с.
9. Зеленин, Д. К. Восточнослаянская этнография / Д. К. Зеленин ; пер. с нем. К. Д. Цивиной. – М. : Наука. Гл. ред. восточной литературы, 1991. – 511 с.
10. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы : в 4 т. / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая ; под общ. ред С. А. Токарева. – М. : Наука, 1973 – 1983.
11. Канапацкі, І. Б. Гісторыя і культура беларускіх татар / І. Б. Канапацкі, А. І. Смолік. – Мінск : Бел. ун-т культуры, 2000. – 259 с.
12. Киркор, А. К. Этнографический взгляд на Виленскую губернию / А. К. Киркор // Этнографический сборник. – СПб., 1858. – Вып. 3. – С. 115 – 276.
13. Корзун, І. П. Беларуская кухня / І. П. Корзун. – Мінск : Ураджай, 1994. – 276 с.
14. Корзун, И. П. Пища и питание колхозного крестьянства Белоруссии (историко-этнографическое исследование) : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.07 / И. П. Корзун. – Минск, 1968. – 24 с.
15. Крачковский, Ю. Ф. Быт западнорусского селянина / Ю. Ф. Крачковский. – М. : Университетская тип., 1874. – 212 с.
16. Кто живёт в Беларуси / А. Вл. Гурко [и др.]. – Минск : Белорусская наука, 2012. – 799 с.
17. Курыловіч, Г. М. Традыцыі і інавацыі ў ежы і харчаванні беларусаў Мазырска-Прыпяцкага Палесся / Г. М. Курыловіч // Наука, образование и культура : состояние и перспективы инновационного развития : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Мозырь, 27-28 марта 2008 г. / МГПУ ; редкол. : В. В. Валетов. – Мозырь, 2008. – С. 238 – 239.
18. Кухаронак, Т. І. Радзінныя звычаі і абрады беларусаў : канец XIX – XX ст. / Т. І. Кухаронак. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 126 с.
19. Лаврентьева, Л. С. Символические функции еды в обрядах / Л. С. Лаврентьева // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры : сб. науч. тр. / отв. ред. Б. Н. Путилов. – Л., 1990. – С. 37 – 47.
20. Лакотка, А. І. Бераг вандраванняў, ці Адкуль у Беларусі мячэці / А. І. Лакотка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – 143 с.
21. Листова, Н. М. Пища в обрядах и обычаях / Н. М. Листова // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. – М., 1983. – С. 161 – 173.

22. Мамаразаков, М. С. Мусульманский культ : прошлое и настоящее (на материалах Узбекистана и Беларуси) / М. С. Мамаразаков. – Минск, 1994.
23. Міхайлец, М. А. Польская этналогія XIX – першай паловы XX стагоддзя аб матэрыяльнай культуры беларусаў / М. А. Міхайлец. – Мінск : Беларуская навука, 2008. – 146 с.
24. Молчанова, Л. А. Материальная культура белорусов / Л. А. Молчанова. – Минск : Наука и техника, 1968. – 230 с.
25. Навагродскі, Т. А. Традыцыі народнага харчавання беларусаў / Т. А. Навагродскі. – Мінск : Ураджай, 2000. – 112 с.
26. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности : этнографические данные / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – 548 с.
27. Очерки общей этнографии. Европейская часть СССР / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая / В. И. Козлов [и др.]. – М. : Наука, 1986. – 480 с.
28. Полесский этнолингвистический сборник / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики / редкол. : Н. И. Толстой. – М. : Наука, 1983. – 288 с.
29. Полесье. Материальная культура / В. К. Бондарчик [и др.] ; редкол. В. К. Бондарчик (отв. ред.) [и др.]. – Киев : Наукова думка, 1998. – 448 с.
30. Похлёбкин, В. В. Национальные кухни наших народов / В. В. Похлёбкин. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Агропромиздат, 1991. – 605 с.
31. Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч ; уклад., прадм. У. Васілевіча. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2004. – 672 с.
32. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8. Быт белоруса. – 600 с.
33. Сержпутоўскі, А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1930. – 275 с.
34. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1995 – 2013. – Т. 1 – 5.
35. Субботин, А. П. В черте еврейской оседлости / А. П. Субботин. –СПб. : Тип. Северного телеграфного агентства, 1888. – Вып. I. Минск, Вильна, Ковна и их районы. – 148 с.
36. Федароўскі, М. Люд беларускі. Вяселле / М. Федароўскі ; уклад., прадм. і пер. з польск. мовы І. У. Саламевіча. – Мінск : Полымя, 1991. – 140 с.
37. Цітоў, В. С. Народная спадчына: матэрыяльная культура ў лакальна тыпалагічнай разнастайнасці / В. С. Цітоў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – 300 с.
38. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. академии наук, 1902. – Т. III. – 535 с.
39. Шимелевич, М. И. Литовские татары. Этнографический очерк / М. И. Шимелевич // Виленский календарь на 1906 год. – Вильно, 1905. – С. 63 – 74.
40. Этнаграфія Беларусі : энцыкл. / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 375 с.
41. Этнография питания народов стран зарубежной Азии / Б.-Р. Логашова [и др.] ; отв.ред. С. А. Арутюнов. – М. : Наука, 1981. – 256 с.
42. Borawski, P. Tatarzy Polscy / P. Borawski, A. Dubiński. – Warszawa : Iskry, 1986. – 270 s.
43. Czarnowska, M. Zabztki mitologii słowiańskiey w zwyczajach wieyskiego ludu na Białej Rusi dochowywane / M. Czarnowska // Dziennik Wileński. – 1817. – T. VI, № 34. – S. 386 – 408.
44. Gloger, Z. Zwyczaje ludu z okolic Tykocina i Bielska / Z. Gloger // BibliotekaWarszawska. – 1868. – T. 1, z. 1. – S. 141 – 147.
45. Karlowicz, J. Kucja / J. Karlowicz // Prawda. – 1882. – № 4. – S. 5 – 6.
46. Kolberg, O. Dziela wszystkie / O. Kolberg. – Wrocław. – Poznań : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze ; Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1968. – T. 52. Białoruś — Polesie. – XLIII, 571 s.
47. Kryczyński, S. Tatarzy litewscy = les tatares lithuaniens / S. Kryczyński. – Warszawa : Rada Centr. Związku kulturelno-oświatowego tatarów Rzeczypospolitej Pol., 1938. – XVI, 318 s.

48. Moszyński, K. Polesie Wschodnie. Materjaly etnograficzne z wschodniej części b. powiatu Mozyrskiego oraz z powiatu Rzecyzckiego / K. Moszyński. – Warszawa : Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego, 1928. – 328 s.
49. Sawicka, I. Zwyczaje dziadów w Mińszyźnie / I. Sawicka // Ziemia. – 1912. – R. 3, № 47. – S. 765.
50. Tuhan-Baranowski, S. Tatary na Litwie / S. Tuhan-Baranowski // Życie tatarskie – Wilno, 1936. – T. III, № 9.
51. Woronowicz, I. Tatarska kuchnia narodowa / I. Woronowicz // Życie tatarskie – Wilno, 1937. – T. IV, № 9.
52. Witort, J. Kucja na Litwie / J. Witort // Lud. – 1897. – T. III, z. 1. – S. 1 – 6.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется история изучения традиций обрядово-праздничного питания этнических общностей Беларуси исследователями XIX – начала XXI в. Автором проанализированы и систематизированы работы, касающиеся этой проблематики.

SUMMARY

In the article history of studies rites and holidays cooking of Belarussians ethnic communities by researcher of XIX – beginning XXI is investigated. The author has analysed and systematized works concerning this problem.

Вяргеенка С. А.

ДА ПРАБЛЕМЫ АСЭНСАВАННЯ ЗАМОЎ ГАСПАДАРЧАЙ ТЭМАТЫКІ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2014)

Агульнавядома, што побыт, жыццёвы ўклад, філасофскія ўяўленні фарміруюцца пад уплывам навакольнага асяроддзя. Прыродна-ландшафтныя асаблівасці вызначаюць характар заняткаў і менталітэт насельнікаў, народа, нацыі. Беларуская нацыя фарміравалася як земляробчая. Археолагі доказна адносяць ляднае (падсечнае) земляробства на Палессі да IV тыс. да н. э. Ізаляваныя ад навакольнага свету часта непраходнымі лясамі і балотамі, жывучы ў атачэнні сіл-духаў, якія насялялі ўсю прастору і часта пагражалі чалавеку, наш продак з першых крокаў свайго гістарычнага развіцця імкнуўся знайсці найбольш эфектыўныя сродкі, каб вызваліцца ад усеагульнай залежнасці ад негатыўных прыродных уздзеянняў і з карысцю для сябе выкарыстаць тыя магчымасці, якія дае прырода. У фальклорна-міфалагічных светапоглядных уяўленнях нашых продкаў-язычнікаў прырода – жывая істота, і «чалавек павінен дзейнічаць сумесна з прыродай, з яе боскімі і дэманічнымі сіламі. Прырода не прыносіць свае дары чалавеку без яго дзейснага ўдзелу» [1, с. 556]. Такім удзелам у працэсе спасціжэння прыродных таямніц было назіранне, супастаўленне, спробы растлумачыць прыродныя з’явы. У выніку назапашвалася вялікая колькасць розных ведаў: адны з іх дапамагалі чалавеку ў яго змаганні за выжыванне, і ён засвойваў іх і перадаваў нашчадкам, другія ж былі неэфектыўнымі і забываліся. Вынікі шматгадовых назіранняў склалі цэлую сістэму правіл работ і паводзін, наклалі свой адбітак на дзейнасць чалавека ў пэўным экалагічным і сацыяльным асяроддзі. Таму ў кожнага народа маюцца свае традыцыі, якія адпавядаюць ладу жыцця, звычаям, абрадам і г. д.

Побач з такімі відамі дзейнасці, як бортніцтва, паляванне, збіранне «дароў прыроды», селянін усё ж аддаваў перавагу працы на зямлі, што патрабавала вялікіх намаганняў, таму, імкнучыся аблегчыць працу, павялічыць яе плён, земляроб у сваёй дзейнасці імкнуўся «запраграмаваць» на поспех кожнае дзеянне. Гарманічны стан селяніна дасягаецца толькі пры ўмове ўпарадкаваных стасункаў з прыродай, зямлёй і шырэй – з Космасам. Таму гаспадар так пільна ўслухоўваўся ў музыку касмічных сфер, ціхія, лагодныя павевы ветру, шапаценне лісця прыносілі заспакаенне, не пагражалі чалавеку і яго ніве, настройвалі на мінорны лад; моцны вецер, трывожны шоргат абуджалі трывогу і ў земляроба; віхура, якая ламала дрэвы, зрывала галіны, выклікала страх, небяспеку, жаданне абараніцца ад злоснага ўздзеяння тых сіл-духаў ветру, якія нясуць пагрозу; а навальнічныя грымоты ўспрымаліся чалавекам-язычнікам як кара нябесная. Чалавек уважліва ўглядаўся ў акварэльныя малюнкі маці-прыроды, каб, зразумеўшы іх і гэтыя падказкі-пажаданні-папярэджанні, выкарыстаць у сваёй аграрна-практычнай дзейнасці: «Наш селянін увогуле добра, хоць і павярхоўна, ведае, ад якой сукупнасці прыродных, фізічных і хімічных умоў залежыць велічыня яго ўраджаю. І разам з тым ён у такой жа ступені працягвае верыць, што ён абавязаны ўраджаем таксама – і перш за ўсё – добрай волі і добразычлівасці містычных сіл. Без сумнення, ён ужо не ўяўляе сабе іх дзеянне як непасрэднае, незалежнае ад часу і прасторы і асабліва як адзіна наяўнае. Аднак ён усё яшчэ прыпісвае ім такую сілу, якая прывядзе да задуманага ім выніку» [2, с. 111].

Наш продак-язычнік вынайшаў даволі дзейсны спосаб уплываць на гэтыя містычныя сілы – рытуал замаўлення, дзе ў адзінае знітаваны сакральнае слова, магічнае дзеянне і прадмет-апатрапей: *«Узяць акраец хлеба з цэлай булкі і ўтыркнуць тры кускі солі, і гэты хлеб тры разы абвесці кругом сябе і гаварыць: "Ідзі, мая кароўка, у поле і разам хадзі з усімі кароўкамі, і разам з усімі кароўкамі прыходзь дамой". Гэты хлеб аддаць карове і хай ідзе ў поле»* («Карову ў поле выганяць», зап. у в. Хальч Жлобінскага р-на ад Г. П. Бабковай, 1902 г.н.)[1]; *«У Каляды бяруць старыя зношаныя лапці і падвешваюць іх у куранi. Затым бяруць яшчэ дзіравыя чыгуны ці каструлі і падвешваюць іх на кол перад куранём. Падвешваючы лапаць ці чыгун, гавораць такія словы: "Месяц, месяц маладой, у цябе рог залатой, ходзіш ты па свету, людзей ўсіх бачыш і нікога не трогаеш. Як цябе нам не дастаць, так не трогаць маіх курачак ні каршунам, ні лісам, ні тхарам, ні крысам"»* («Каб курэй не займаў коршун», зап. у в. Капараўка Рэчыцкага р-на ад А. Д. Бур'як, 1911 г.н.).

З прыведзеных прыкладаў (а іх можна нагадаць значна больш) вынікае, што існуе цэлая сістэма рэкамендацый-прадпісанняў і забарон адносна здзяйснення гарманізацыі парушаных жыццёва-гаспадарчых практык. Сваімі ўчынкамі, словамі, прадметамі-апатрапеямі замаўляльнік ставіць заслон негатыўным з'явам, стыхіям, істотам, звяртаецца да памочнікаў: асоб, стыхій, рэчываў і г.д. (*«вадзіца-царыца, усяму свету памачніца ... змый і маю ружыну-ружніцу»* («Паляўнічая», зап. у в. Асарэвічы Брагінскага р-на ад Г. В. Катлабай, 1941 г.н.); *«красна сонца ... угрэй, упар зямлю, распусці зялёну траву»* («Пры выгане скаціны ў поле», зап. у в. Гарадзец Рагачоўскага р-на ад Г. Д. Талашовай); *«... ты, мацъ-сыра зямля, благаславі ету*

---

[1] Выкарыстаны матэрыялы архіва вучэбна-навуковай фальклорнай лабараторыі кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны».

траву рваць» («Пры збіранні лекавых траў», зап. у в. Хракавічы Брагінскага р-на ад В. Ф. Шупан, 1937 г.н.). Зварот да вады, сонца, маці-сырой зямлі – гэта вербальнае адлюстраванне культу самых магутных жыццядайных стыхій, што панаваў у сялянскім асяроддзі са старажытных часоў.

З зямлёй былі звязаны запаветныя мары і спадзяванні земляроба аб лепшым жыцці, сталай гаспадарцы. Таму зразумела, што дамінантным быў культ маці-сырой зямлі. Цікава, што калі вада і сонца, паводле ўяўленняў селяніна, вобразы амбівалентныя (могуць быць і добрымі ў дачыненні да чалавека, і грознымі, знішчальнымі сіламі), то зямля заўсёды дае дабро, яна, як і маці, святая, на «мать-сырой земле нет никакой болезни, ни кровяной раны, ни щипоты, ни ломоты, ни опухоли» [3, с. 20]. Зямля была самой сутнасцю існавання селяніна, а «род заняткаў падказваецца ландшафтам і паступова вызначае культуру ўзнікнення этнічнай цэласнасці» [4]. Жыццё земляроба грунтуецца на аграрнай светапогляднай аснове, а ў светаўспрыманні селяніна прырода ўяўлялася як вечнае жыццё ў руху. Менавіта таму аграрый павінен быў заўсёды памятаць пра свяшчэнны кругазварот гадавога цыкла, з якім звязвалася яго гаспадарчая практыка, што ўяўлялася як сакральнае вечнае дзейства памірання і аднаўлення. Назіранні за адміраннем (восень) і ажываннем і росквітам (вясна-лета) спарадзілі ў архаічна-міфалагічнай свядомасці старажытнага чалавека, які ні ментальна, ні фізічна не вылучаў сябе з прыроднага асяроддзя, цыклічную мадэль: жыццё – смерць – жыццё (аднаўленне). І гэтая мадэль дзейнічала як на ўзроўні чалавека, так і на ўзроўні жывой і нежывой прыроды і пераконвала нашага пращчура ва ўзаемасувязі ўсяго з усім. Менавіта таму, «чтобы в огороде уродилось», Е. А. Сумар, 1924 г. н., рэкамендуе *«в начале новых суток новолуния поливать всё, что у вас растёт, приговария: "Как луна растёт и ничего ей не мешает, так и вы, божьи раслины, растите, и пусть вам никто не мешает. Да будет так". Перед этим заговором нужно съесть немного свежих овощей любых, а накануне избегать стрессовых ситуаций»* [3, с. 19]. Гэта яшчэ раз з'яўляецца пацвярджэннем таго, што чалавек і прырода не могуць існаваць незалежна, ізалявана адзін ад аднаго. Нават на невялікай тэрыторыі (напрыклад, у межах адной гаспадаркі) яны ўзаемазвязаны і ўзаемаабумоўлены і ў сукупнасці складаюць гармонію, здольную забяспечыць камфортнае ўзаемнае існаванне і развіццё. Адсутнасць стрэсавых хваляванняў, унутраная гармонія забяспечаць спакой і парадак, гармонію ў прыродзе, а значыць, і на агародзе. Таму і пры правядзенні сельскагаспадарчых работ селянін улічваў сувязь квадраў месяца з функцыянаваннем біясістэмы. У замовах гаспадарчай групы часта згадваецца, калі трэба садзіць тую ці іншую культуру, маючы на ўвазе апазіцыю добры/шкодны. Так, В. У. Ермакова з вёскі Церуха Гомельскага раёна падзялілася сваімі сакрэтамі: *«Перад тым, як ты захочаш што-небудзь садзіць на гародзе, дык у ясную пагоду, штоб зоркі ты бачыла, абыдзі гарод крыж-накрыж і прашапчы, гледзячы ўверх: "Зямля нарадзіла, зямля нарадзіла, зямля абагаціла. Мацер Божая, зберажы. Амінь". Лучшэ эта рабіць на самым маладзічку, а глядзець на самую яркую зорку».* А каб удаўся гарох, яна ж рэкамендуе: *«Высажуй у добра мокрую зямлю, калі сама сонца пачне садзіцца, і яшчэ нада, штоб луна была на сходку»* [6, с. 32]. А. В. Гаціла з вёскі Малева Нясвіжскага раёна раіла *«для избавления от мышей и крыс читать слова-обереги на убывающий месяц и обязательно в четверг»* [7, с. 147]. А каб быў

добры ўраджай караняплодаў, неабходна *«садить под повню. В таком случае овощи пойдут не в ботву, а в корень. Слова при посадке корнеплодов: “Корень к корешку, а вершок к вершку. Пусть будет сей корень крепок. Аминь”»* [7, с. 146]. Такім чынам, народны каляндар выконваў важную прагматычную ролю ў рэгламентацыі сельскагаспадарчых работ, утрымліваў прапановы, рэкамендацыі, забароны гаспадарчага характару, а сакральны рытуал работы на зямлі быў дакладна арганізаваны і выверaны ў залежнасці ад квадры месяца. У такой важнай справе ўвогуле не было дробязей і таму клопат пра будучы ўраджай пачынаўся задоўга да непасрэднага пасеву-пасадкі. Так, ад А. Д. Бур’як, 1911 г.н., з вёскі Капараўка Рэчыцкага раёна можна даведацца, як пазбавіцца ад пустазелля: *«У веснавы перыяд, калі пачынаецца распрацоўка зямлі і падрыхтоўка яе к пасеву чаго-небудзь, каб не расла трава на агародзе, робяць так: за нядзелю перад Пасхай свецяць мак або ўкроп, затым бяруць гэты мак або ўкроп і пасыпаюць па агароду, прыгаворваючы: “Згінь, трава-травіца зялёная, шаўковая, салодкая, горка, буйная, дурная, з майго агарода. Згінь за рэкі і лозы, там, дзе ходзяць козы”»* («Ад травы»).

Кожны агароднік ведае, наколькі небяспечныя для ураджаю розныя шкоднікі і якіх намаганняў патрабуе барацьба з імі. Таму В. У. Ермакова дае візуальную дэталізацыю абрадавага дзеяння для забеспячэння добрага ўраджаю. Гэтыя маніпуляцыі замацоўваюцца тэмпаральным тыднёвым і сутачным кодамі. Вызначаюцца перш за ўсё найбольш спрыяльныя, сакральныя дні тыдня і час сутак: *«Паслухай, што нада казаць ад другіх шкоднікаў, ад мышэй і крыс. Нада ўзяць жыта і чытаць на яго на старыку (калі луна ўбывае), але каб дзень нядзелі быў чацвер. Чытаць можна ў любы час, але лучшэй вечарам. Словы будуць такія: “Памалюся Госпаду Богу і ўсім святым. Гасподзь міласэрны дапамажы мне з гэтага дня і да святой суботы. Было ў цара Паганіна 12 жанок, а з 12 – 11 …, а з 2 – ніводнай. Так яны падохлі і прапалі. Так бы даў Гасподзь, каб жа і крысы, і мышы з маёй хаты падохлі, прапалі”. Затым ты жыта нагаворанае насыпаіш у маленькую бутылачку, можна ад лякарстваў, і закапуіш у зямлю пад заборам з таго боку, дзе заканчуецца ваш гарод ці ўчастак. Жыта багата браць не нада, хваціць жменькі»* [6, с. 34]. В. В. Судзенка з вёскі Віць Хойніцкага раёна, каб забяспечыць добры ўраджай агародніны, рэкамендуе *«читать во вторник. Читают весной, утром в чужом огороде, вечером – в своём, на молодой месяц: “Вам – трава-мурава, нам – полные короба. Отнимаю, отнимаю, отбираю, отбираю. Мне – в прибыль, вам – в убыль”»* [8, с. 180]. Замова прыцягвае ўвагу тым, што хутчэй за ўсё з’яўляецца негатыўнай, або, як іх называюць у народзе, «чорнай», бо з твора адназначна вынікае, што, імкнучыся адабраць плён суседскага агарода, замаўляльнік-суседка праігнаравала саму мэту, дзеля якой стваралася замова, – аднавіць, а не парушыць, як у дадзеным выпадку, гармонію.

Сфера чалавечых узаемаадносін, іх духоўная і маральна-этычная скіраванасць, што трымаецца на любові, дабрыні, узаемадапамозе і адначасова з’яўляецца нацыянальнай і агульначалавечай, у прыведзеным вышэй прыкладзе саступае месца эгаістычна-побытавым інстынктам: падмяняюцца такія паняцці, як быційнае і побытавае, спрадвечнае і штодзённае, імгненнае. Такія паводзіны суседкі-ўласніцы ўсё ж з’яўляюцца выключэннем, бо ў пераважнай большасці для менталітэту беларусаў характэрны маральна-этычныя прынцыпы, выказаныя ў замовах з

формуламі: *«Я чужога не хачу і свайго не папушчу»* («На прыбыццё малака»); *«Чужога спору не забіраю, свайго не выпускаю»* (абедзве зап. у в. Хальч Жлобінскага р-на ад Г. І. Бабковай, 1902 г.н.) [8, с. 126].

У пераважнай большасці спрыяльны час для здзяйснення замаўлення маркіруецца не прама, а апасродкавана. Так, В. Ц. Ермакова ў замове «Каб на гародзе было менш чырвякоў» раіць: *«Паслухай, што трэба казаць, каб на гародзе было менш чырвякоў-провалачнікаў да каларадскіх жукоў, ета можна чытаць і на капусную гусеніцу. Калі послі зімы ты найдзеш першага жука ці провалачніка, дык гаворыш, дзержыш яго на руке: "Ідзі, земляны чарвяк, грызі свой чырак, еш земляную порчу, забяры цябе, чарвяк, корча. Каб было і расло, ад майго загавору памагло. Ключ, замок, язык. Амінь, амінь, амінь". Пасля ўсіх слоў ты раступтуіш шкодніка, на часткі рвеш і раскідаеш на градцы»* [6, с. 34]. Г. С. Дземідзенка, 1932 г.н., з вёскі Старыя Цярэшкавічы Гомельскага раёна ведае замову «Супраць шкоднікаў», якой з поспехам карыстаецца ў барацьбе з чарвякамі на сваім агародзе: *«Первым разам, Божым часам я – са словамі, а Бог – з помашчу. Ідзе пасажона па сінему мору на агарод чарвей ізнішчаць. На сінім моры стаіць стары сухі дуб. Як таму дубу лісце не развіваць, так на маім агародзе чарвям не развівацца»*.

Кожны аграрый ведаў: для таго, каб быў добры ўраджай, неабходна паклапаціцца пра дабраякаснае насенне. У гаспадароў былі сакрэты падрыхтоўкі насеннага фонду. Прычым розныя культуры «любяць» свае, адметныя спосабы апрацоўкі, бо ад «дрэннага семені не чакай добрага племені». Таму В. Ц. Емяльянава ведала, «што любяць агуркі»: *«Ты ў мяне гуркі есці любіш, дык паслухай да запомні, што агуркі любяць. Нада насыпаць семяны гуркоў у стакан, заліць посным маслам і пайсці на службу ў цэркву да адстаяць яе. А калі будзеш сеяць гуркі на градку, дык скажы такую малітву: "У Іерусаліме – град, у Іерусаліме – дождж, у Іерусаліме – бяда, а на маём агародзе е града. Як масла жырна, дак так багата і мая града і мой стол. У імя Айца і Сына і Святога Духа. Амінь". Масла налі столькі, каб толькі яно прыкрыла семена гуркоў. Масла гэтае ты патом разлі на тую граду, да лі толькі не пад корань, а на краі грады, дзе батва будзе рассцілацца»* [6, с. 32]. Іншыя рэкамендацыі яна давала на падрыхтоўку насення морквы і буракоў. Тут асноўная ўвага звярталася на маніпуляцыі з вадой: *«Спачатку семена нада намачыць на тры дні калодзезнай вадой, а перад тым, як садзіць на чацвёрты дзень, узяць медную манету і ўкінуць яе ў той калодзеж ці тую копанку, адкуль будзеш браці ваду для паліву. Манеты нада ўкінуць ранкам, лучш у той момант, як сонца ўстае і зрабіць тайна, каб дажа і дамашнія не бачылі. Пасля таго, як укінеш манеты, дак на ваду нада сказаць такія слава: "Гасподзь, памажы, будзь агарожай для майго сада, для майго гарода, для маёй зямлі. Абярэг-аграда, ты мне дапамажы. Ніхто тую агароджу не пярэйдзе, не пашкодзіць мой агарод. Амінь"»* [6, с. 32]. У прыведзеных прыкладах насенне, судакранаючыся з маслам, становіцца «жырным» і гэтую якасць тлустасці перадае зямлі, а вада набіраецца моцы ад манет.

Гомеапатычная, ці імітацыйная, магія заснавана на законе падабенства: следства падобна да сваёй прычыны ці падобнае выклікае падобнае, што і назіраецца ў шэрагу замоў: *«А калі пасадзіш першую рассадзіну (*капусты. – *С. В.), яе накрый гліняным гаршком, а гаршок – белай хусткай ці рушніком. Ета нада таму здзелаць, каб качаны капусты былі бальшымі і круглымі, як гаршчок, такімі тугімі, як гліна,*

што на гаршку, і такімі белымі, як белая хустка. А потым, калі прыйдзе ранак наступнага дня, ты ўбіраеш хустку і палошчыш яе ў праточнай вадзе, і гаршчок тожа ўбіраеш. Ты можаш потым пользавацца етымі прадметамі, іх не нада ні выкідываць, ні біць» [6, с. 33].

Для селяніна-гаспадара важна было не толькі вырасціць добры ўраджай, але і клапаціцца пра захаванне плёну сваёй працы, каб пазбегнуць страт. Самы просты спосаб паведамілі М. М. Арцюх з горада Мазыра (*«Камні тры лажылі туды, дзе хранілі картошку і гаварылі: "Мышы, ещце каменне, но не маю картошку (3 раза)"»* [3, с. 22]) і М. А. Іванчыкава, 1936 г.н., з вёскі Бацунь Буда-Кашалёўскага раёна: *«Мышка, мышка, загрызай, а майго дабра не чапай. А калі хочаш маё дабро грызці, я табе кладу дзікі камень»* («Ад мышэй»).

Такім чынам, прааналізаваная група замоў яшчэ раз пераканала ў тым, што фундаментам жанру з'яўляецца эмпірычны вопыт, таму ўпэўнена можна гаварыць, што гэты жанр данёс да нас сапраўдныя звесткі пра жыццё народа, што ў свядомасці селяніна-працаўніка сфарміравалася пэўная эстэтыка абрадава-рытуальнага і побытава-прафаннага дзейства.

ЛІТАРАТУРА

1. Кассирер, Э. Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер. – М. : Гардарика, 1998. – 784 с.
2. Леви-Брюль, Л. Первобытный менталитет / Л. Леви-Брюль ; пер. с фр. Е. Калыцикова. – СПб. : Европейский дом, 2002. – 400 с.
3. Мазыр. 850 год : у 3 т. – Гомель : Сож, 2005. – Т. 3. Спрадвечнай мудрасці скарбонка : сучасны стан традыцыйнай культуры г. Мазыра / уклад., сістэм., тэкст. праца, уст. арт., рэд. В.С. Новак [і інш.]. – 296 с.
4. Гумилёв, Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилёв [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.e-reading.co.uk/chapter.php/17542/91/Gumilev_-_Etnogenez_i_biosfera_Zemli.html.
5. Бондарева, Е. Числовая символика мифа / Е. Бондарева, А. Гуляк. – Киев : Знание, 2002. – 240 с.
6. Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна / уклад., сістэм., тэкст. праца, рэд. В. С. Новак. – Гомель : Полеспечать, 2007. – 456 с.
7. Нясвіжскага краю напеў векавы : народная духоўная культура Нясвіжчыны / пад агул. рэд. В. С. Новак (гал. рэд.) [і інш.]. – Нясвіж : Нясвіжская ўзбуйненая друкарня імя С. Буднага, 2012. – 272 с.
8. Хойнікшчыны спеўная душа : народная духоўная культура Хойніцкага краю : фальклона-этнаграфічны зб. / пад агул. рэд. В. С. Новак. – Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 2010. – 303 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются традиционные представления, отражённые в образно-поэтической системе заговоров.

SUMMARY

In the article the traditional representations reflected in figurative and poetic system of plots are analyzed.

Галацкая В. Л.

ФОЛЬКЛОРНАЯ ПАМЯТЬ НИЖНЕЙ НАДДНЕПРЯНЩИНЫ: ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Днепропетровский национальный университет им. О. Гончара

(Поступила в редакцию 10.10.2013)

Фольклор является важнейшим источником народоведения и воплощает в своих жанрах «архетипичные горизонты» [1, с. 35] образного мышления на уровне этнобытия и в эстетическом аспекте. Закономерно, что в процессе сбора и исследования народнопоэтического творчества возникает понятие фольклорной памяти. Эта научная дефиниция вызывала отрицание в советское время, поскольку в научном аппарате украинской фольклористики присутствовало понятие историзма (работы И. Березовского, В. Мельника, М. Родиной, В. Хоменко и др.), который подразумевал отображение в фольклоре исторических событий, художественное моделирование в нём истории народа.

На наш взгляд, продуктивным в научном плане является аспект связи народнопоэтического творчества с памятью как одним из факторов национального сознания. К этому выводу закономерно подвела практика записывания фольклора в исторически и духовно уникальном регионе Нижней Надднепрянщины, изученном в фольклористическом аспекте И. Манжурой, Я. Новицким, И. Стороженко, Д. Яворницким в XIX – начале XX в. Во 2-й половине XX в. к научному осмыслению фольклорного портрета Приднепровья обращались В. Буряк, Н. Долгов, Л. Иванникова, В. Карпович, М. Марфобудинова, И. Павленко, К. Фролова.

В ходе записывания современных фольклорных материалов в этом уникальном этнокультурном регионе Украины на протяжении 1990 – 2010 гг. коллективом Научно-исследовательской лаборатории украинского фольклора Днепропетровского национального университета им. О. Гончара определилось явление угасания образной фольклорной памяти. Важно отметить, что у разных жанров фольклора современной Нижней Надднепрянщины разный «потенциал выживаемости». Это обьясняется глобализацией социокультурного пространства, интенсификацией способа жизни, сменой парадигмы социального познания и рациональности [2, с. 37].

Самый большой процент способности к выживанию в глобализированном социуме – у лирических песен семейно-бытового характера, связанных с внутренним миром человека, воплощающих кордоцентричность как определяющую ментальную природу украинца. Незначительный в количественном отношении в конце XX в. разряд чумацких, сиротских, солдатских песен, представляющих древние жанры народнопоэтического творчества на территории Нижнего Поднепровья.

В современном разрезе фольклорного бытия региона выделяются сиротские песни, воплощающие на микроуровне художественного текста эстетическую категорию драматического. Показательной в этом плане является песня «Сивий соколонько по полю літає», в которой зафиксирован меняющийся размер (3/4+6/8), иррациональное ритмическое строение, демонстрирующее «особенный способ исполнительства, в котором народный певец пользуется значительной свободой, что

характерно для данной территории» [3, с. 15]. Примечательно, что песня сохранилась на территории села Голубивка Новомосковского района в памяти информаторов Г. М. Онищук (1937 г. р.) и Г. Т. Иванченко (1940 г. р.) и является украшением репертуара народных коллективов района. Сам текст этого знакового образца лирических жанров фольклора насыщен поэтическими параллелизмами, риторическими восклицаниями, персонифицированными образами («серце, серденько, паронька»):

Сивий соколенько по полю літає,
По своїх розкошах пароньки шукає.
А я молод в світі гадаю,
Що собі пари не маю [3, с. 119].

Драматизм ситуации усиливает то обстоятельство, что будущая невеста является сиротой :

Я ж тобі казала і твоєму роду,
Що у мене посагу немає од роду… [3, с. 119].

Несмотря на это, казак любит сироту и не желает себе другой пары:

Покарай мене Боже, на гладкій дорозі,
Коли я помислю об другій небозі… [3, с. 119].

В данной образной формуле передаётся структура драматического пафоса, которая выражается в обобщённом виде «хотя-но». Эта диалектичность народнопоэтического мышления «накладывает отпечаток на всю образную систему, тропику, эмоциональный темпоритм» [4, с. 70].

Научным результатом, заслуживающим внимания, является фиксация на территории Нижней Надднепрянщины десяти чумацких песен, касающихся аспектов непростой судьбы, семейной жизни, любви. Эти образцы бытуют сегодня в южных районах Днепропетровщины – Никопольском и Апостоловском. Коллективным автором этих древних песенных образцов являются представители чумацкого окружения, а не сами чумаки, как было во времена Д. И. Яворницкого.

Особенный интерес представляет песня «Ой горе тій чайці, чаєчці-небозі», записанная на территории Днепропетровской области академиком Д. И. Яворницким в 30-е годы XX в. и зафиксированная в сборнике «Закувала зозуленька». Интересным является тот факт, что сегодня существует три разнотекстовых варианта песни в южных районах области, отличающихся градацией эмоционального темпоритма и пафоса: от драматического к трагическому. В образце, записанном от кобзаря В. И. Кириленко (Апостоловский район), в напряжённой диалогической форме (мать – чайка – чумаки) передана сущность эстетической категории драматического как состояния внутренней борьбы, пульсации чувств:

– Верніть моїх чаєняток, вони ще маленькі!
– Ой чаєчка наша, правдонька ваша.
Поварили чаєняток, добра була каша! [3, с. 55].

Вариант этой песни, записанный в Никопольском районе (информатор М. П. Пилипенко), насыщен элементами трагического пафоса, который передает безысходность материнского горя и воплощается в уменьшительно-ласкательных формах слов. Таким образом, в этом редкостном жанре фольклора фиксируется

структура украинской ментальности, а именно такие её черты, как кордоцентричность, эмоциональность натуры:

А чаєчка в'ється, об дорогу б'ється,
К сирій землі припадає, чумаків благає… [3, с. 56].

Персонифицированный образ тяжелой чумацкой судьбы воплощён в песне «Та ішов чумак у дорогу» и присутствует сегодня в фольклорной памяти жителей старшего поколения Никопольского района. Для образца, записанного у информатора П. И. Лозы, характерен зачин («Ой»), который драматизирует восприятие жизненных реалий и трудности чумацкой судьбы:

Ой фортуно, ти небого,
Та й послужи ж нам немного.
Служи в бурлацтві, та служи в козацтві,
Та й послужи у чумацтві [3, с. 59].

Интересно, что в фольклорной памяти жителей старшего возраста на территории Никопольского района сохранены этапы чумацкого бытия: сбор в дальнюю дорогу, выезд из села, печальные эпизоды жизни, возвращение домой. Некоторые образцы отражают семейные отношения, юмористические эпизоды чумацкой жизни. Однако основная тональность чумацких песен, сохранённых на Днепропетровщине, выражена в эстетической категории драматического («Чумаче, чумаче, чого зажурився?»):

Як в будень, так в свято одно тільки знаю:
Ярма нариваю, воли запрягаю,
В далеку дорогу вічно поспішаю [3, с. 59].

Песенные образцы, собранные в Приднепровском регионе, свидетельствуют о высоком уровне выживаемости песен о любви («про кохання»), в которых глубоко поэтично отразилось общечеловеческое чувство, ставшее источником самых благородных порывов человеческой души. Примечательны в этом плане своей вариативностью песни «Калина-малина» (5 вариантов) и «Чорноморець» (зафиксировано 2 образца).

Образное бытование этих песен функционирует в эстетической категории драматического, поскольку само чувство любви насыщено переживаниями, неуверенностью в будущем. В этом жанре образно осмысливаются детали национального ландшафта, быта, флоры и фауны. В песне «Калина-малина» представлено дерево-символ калина, воплощающее национальную трансформацию образа «мирового дерева» как этноэлемента образного сознания:

− Калина-малина, чом не процвітаєш?
Чи суші боїшся чи дощу бажаєш? [6, с. 74].

Как правило, у носителей фольклорной информации представлены художественные узлы памяти (архетипы), функционирующие в народном сознании. Они составляют образный генофонд нации и пополняются творческим опытом памяти, ассоциативностью художественных знаков, отражающих постоянные предметы-денотаты. Так, архетипичными для украинской ментальности являются дуб, явор, берёза, сосна, верба, вишня.

Песенный фольклор Приднепровья чётко фиксирует представление о триединой вертикальной структуре мира. Фольклорная память как способность

нервной системы определённого информатора надолго сохранять информацию художественно-социального, мифологического представления человека о мире и многократно вводить её в сферу фольклорного сознания фиксирует мифосимволы жизни и смерти [5, с. 45], пары-противопоставления, создающие драматические «узлы»: счастье-несчастье, жизнь-смерть, суша-море.

Эстетический аспект фольклорной памяти Нижней Надднепрянщины сегодня представлен широким диапазоном. Трагическое полнокровно выявлено в художественных образах дум, исторических песен, баллад, образцов похоронных обрядодействий. Последние символизируют собой редкостный сегодня лиро-эпический жанр фольклора, в котором воплотилось философское представление человека о сакральности бытия и смерти.

Богатство внутреннего мира украинца, чувство эмпатии как потребности человеческой души вариативно смоделировано в национальных «художественных знаках» («ластівочка, сонечко, пчілочка, соловеєчку, голубчику»), представленных в разнотематических плачах («голосіннях»), активно бытующих в Магдалиновском и Томаковском районах Днепропетровской области. Безысходность человеческого горя, невозможность возвращения утраты подчёркивается поэтическими, ментально ёмкими обращениями, риторическими вопросами, размеренным эмоциональным темпоритмом:

Мій таточку, мій лебедочку,
Мій таточку, мій соловеєчку!
Відкіля вас виглядать,
Відкіля вас дожидать? [6, с. 120].

Накопление поэтических параллелизмов усиливает трагическую тональность печальных событий, а богатство эпитетной палитры свидетельствует о перспективах сохранения и реставрации фольклорного образного сознания народа, для которого важна эстетизация трагических событий :

Катеринко моя срібненька,
Катеринко моя одненька!
Ти вже мені водиці не внесеш… [6, с. 116].

Примечательно, что в образном фольклорном сознании жителей Приднепровского региона зафиксированы черты этнической среды и этнопортрета, художественно реализованные в национальных элементах образности. Пласт прямой исторической памяти прослеживается в песенных образцах (9 текстов), посвящённых конкретным личностям, которые утверждали в народе свободолюбивые идеалы: Дорошенко, Сагайдачному, Кармелюку. Среди песен общего характера, передающих тоску по несбывшимся идеалам раскованной украинской души, – «Їхав козак на війноньку», «Ой, ви галки, ви чорнії палки», «Засвіт стали козаченьки». Эти образцы свидетельствуют о сохранении социальных корней национальной исторической памяти. Так, в песне «Ой, видно село» происходит столкновение исторического и бытового фона [7, с. 15]. Казак, идущий в поход, просит девушку выйти к окну и проводить его в дальнюю дорогу:

А хто піде з нами,
Буде славу знати.
Підем за свободу воювати! [3, с. 67].

Подобное явление происходит и в песне «Їхав козак на війноньку». Драматические сюжетные перипетии её состоят в том, что казак уговаривает девушку подарить на память платок. Неопределённость будущей судьбы парня, встречи с любимой символизирует диалектичность событий, чувств, манеры образного изложения мысли, чеканность ритма этого песенного образца, зафиксированного в Никопольском районе, знаменитом крае бывших Запорожских Сечей: Базавлукской, Чертомлыкской, Микитинской.

Активное функционирование фольклорной памяти является предпосылкой обогащения народного образного сознания историческим и художественным содержанием. В современном глобализированном обществе сохранённые и отреставрированные фольклорные образцы формируют эмоционально-образный каркас ментальности народа, духовный код неповторимого мировосприятия, представленный в эстетических категориях трагического и драматического.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буряк, В. Д. Сучасна народнопісенна творчість Придніпров'я : генезис образних форм поетичної свідомості : автореф. дис. … канд. філол. наук / В. Д. Буряк ; КНУ ім. Т. Шевченка. – Київ, 1992. – 17 с.
2. Simon, W. Postmodern Sexualities / W. Simon. – London, New York, Rowtledge, 1996. – 178 p.
3. Карпович, В. Є. Давні пісні на території Нижньої Наддніпрянщини В. Є. Карпович // Калита : збірка фольклорно-етнографічних матеріалів / упор. М. Марфобудінова [та ін.]. – Дніпропетровськ, 2012. – Т. 2. – 475 с.
4. Фролова, К. П. Теория и методика применения эстетических категорий в литературоведческом анализе / К. П. Фролова. – Днепропетровск : ДГУ, 1985.
5. Буряк, В. Д. Поетика інформаційно-образної свідомості / В. Д. Буряк. – Дніпропетровськ : ДДУ, 2001. – 320 с.
6. Калита-VI : збірка фольклорно-етнографічних матеріалів / упор. М. Марфобудінова [та ін.]. – Дніпропетровськ : Лира, 2008. – 135 с.
7. Буряк, В. Д. Регіональні особливості творчого стану сучасної поетичної народної свідомості Придніпров'я і головні критерії її образного генофонду / В. Д. Буряк // Фольклор і говори Наддніпрянщини. – Дніпропетровськ, 1997. – 122 с.

РЕЗЮМЕ

В статье понятие фольклорной памяти рассматривается в проекции эстетических категорий трагического, драматического, через эстетическую призму в песенных жанрах раскрывается структура менталитета украинского народа.

SUMMARY

Folklore memory of the Lower Dnipro Ukraine: artistic-and-aesthetic aspects. The paper deals with the phenomenon of folklore memory with regard to the aesthetic categories of tragic, dramatic. The author argues that the mindest of the Ukrainians reveals itself through folklore songs.

Грыневіч Я. І.

САМАТЫЧНЫ КОД БЕЛАРУСКІХ ПАЗААБРАДАВЫХ ЛІРЫЧНЫХ ПЕСЕНЬ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 17.03.2014)

Даследаванне сімвалічных кодаў традыцыйнай культуры з’яўляецца адным з прыярытэтных накірункаў сучаснай фалькларыстычнай навукі, паколькі дазваляе пазнаць карціну свету, уласцівую беларускаму этнасу.

Некаторыя крокі ў даследаванні саматычнага кода былі зроблены беларускімі навукоўцамі. Т. Валодзіна ў доктарскай дысертацыі «Міфапаэтычныя ўяўленні пра чалавека ў беларускім фальклоры» [1] раскрыла сістэмны характар саматычнага кода міфапаэтычнай мадэлі свету беларусаў, выявіла мадэлі і вынікі канцэптуалізацыі чалавека ў беларускім фальклоры і ахарактарызавала вербалізацыю суадносных з саматыкай катэгорый і паняццяў. Таксама некаторыя элементы саматычнага кода (вочы, галава, вушы, жывот, сэрца і іншых) разгледжаны ў артыкулах Т. Валодзінай, У. Васілевіча, І. Вугліка, Л. Дучыц, У. Лобача і інш., што ўвайшлі ў энцыклапедычны слоўнік «Міфалогія беларусаў» (2011) [2]. Аднак пры даследаванні іх семантыкі пазаабрадавая вуснапаэтычная творчасць нярэдка заставалася па-за ўвагай даследчыкаў. Такім чынам, хоць навукоўцамі і была праароблена істотная праца, гаварыць пра яе завяршэнне нельга.

Мэта артыкула – выявіць семантыку элементаў саматычнага кода ў беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях, вызначыць асноўныя матывы, з якімі яны суадносяцца.

Метадалагічнай асновай даследавання з’яўляецца методыка тэзаўруснага анкетнага апісання слоў, распрацаваная С. Я. Нікіцінай [3]. Згодна з ёй характарызуецца структура семантычнага поля ключавых слоў, сістэма іх ўстойлівых сінтагматычных і парадыгматычных сувязяў у сукупнасці тэкстаў лірычных песень. Ключавыя словы характарызуюцца па наступных функцыях (семантычных адносінах): сінонімы; ізафункцыянальныя словы; антонімы/апазіты; гіперонімы – гіпонімы; мноства – галоўны элемент мноства; частка – цэлае; аб’ект – унутраны атрыбут; аб’ект – знешні атрыбут; мера, лічба, колькасць; аб’ект/дзеянне – локус; суб’ект – дзеянне; адрасат – дзеянне; аб’ект – дзеянне; інструмент – дзеянне; імплікацыя; метамарфоза; асацыятыўны комплекс; індывідуальныя функцыі. Абраная мадэль арыентавана перш за ўсё на назоўнік – прадмет, паколькі фальклорны свет прадметны і апісваецца больш дэтальна і дакладна праз «партрэтаванне» назоўнікаў [3].

Для выяўлення частотнасці ужывання элементаў саматычнага кода быў выкарыстаны колькасны метад. Базай для гэтага стаў зборнік «Лірычныя песні» [4], які ахоплівае любоўныя, сямейныя, сацыяльна-бытавыя, а таксама жартоўныя і сатырычныя пазаабрадавыя песні (песні для танцаў і прыпеўкі намі не ўлічваліся). Найбольш частотнымі элементамі саматычнага кода з’яўляюцца рука – 111, галава – 109, сэрца – 80, ногі – 37, твар («ліцо») – 33, вочы – 33, каса – 16, цела – 15, бровы – 14, кудры – 11, плечы – 10, губкі – 3, валасы – 2.

Галава – частка цела, якая ў песнях у першую чаргу асацыіруецца з розумам. На галаве знаходзяцца «шапка», «вянок», «беленькі платочак», «шаўковы платочак». Галенне галавы сімвалізуе забранне ў салдаты на ваенную службу («А божа мой, твая воля…» [4, с. 52], «Знала душа мая, знала…» [4, с. 53] і інш.):

Вязуць мяне да прыёму,
А я думаў, што дадому,
Садзяць мяне на стуліку,
Брыюць маю галаваньку.
На стуліку пасадзілі,
Сухарамі накармілі
Да да «дзядзі» прыдзялілі [4, с. 52].

Галаўны боль напрамую звязаны з матывамі расставання («Баліць мне галовачка» [4, с. 148] і інш.) і смерці на чужой старане («Сярод горада случылася бяда…» [4, с. 43 – 44], «Забалела галованька…» [4, с. 107] і інш.):

Сярод горада случылася бяда:
Забалела ў чумачэнькі галава.
Ляжыць чумак дзень, ляжыць і другі –
Ніхто яго не спытае, чым жа ён балён...
– Баліць у мяне буйна галава,
Баліць мая галовушка, скора я памру.
Таварыш ты мой, брахненька радной,
Напішы ты мне пісемца, адашлі дамой –
Няхай мяне адведаюць, хоць нежывога [4, с. 43 – 44].

Галава ў песнях выступае аб’ектам фізічнага ўздзеяння: *«– Што я табе, мая мамка, заняла, / Што ты мяне за п’яніцу аддала?.. / Да ён мяне ў каморачку заваўчэ, / Ён жа маю галовачку патаўчэ»* [4, с. 250].

Асацыятыўны комплекс «галава» – «плечы» сімвалізуе ўсяго чалавека: *«Панясеш ты галоўку / Ды ў чужу старонку, / Занясеш свае плечы / Пад турэцкія мечы»* [5, с. 477].

На галаве дзяўчыны, жанчыны знаходзяцца валасы («воласы», «валасочкі», «валосікі»), якія, як правіла, характарызуюцца эпітэтам «русы». У песнях яны выступаюць як аб’ект («часаць», «расчэсваць», «пускаць») і суб’ект («плыць», «трашчаць») дзеяння. Кантэкстуальным сінонімам да слова «валасы» з’яўляюцца кучары («кудры», «кудзеркі»). Найчасцей яны выступаюць атрыбутам персанажаў мужчынскага полу – «хлопца», «малойчыка», «чарнаброўца», аднак могуць належаць і «чужой мілай». У творах «кудры» ўвасабляюць знешнюю прывабнасць:

Ах, мароз, мароз, не марозь мяне,
З паходу йдучы, каня ведучы.
Я й сам малады, мой конь вараны,
Повад шаўковы, сам чарнабровы.
На чарнаброўцу кудзеркі ўюцца,
За чарнаброўца дзяўчаты б’юцца.
– Ох, дзяўчатачкі-галубятачкі,
Вы не біцеся, вы не лайцеся,
На мае кудры вы не гальцеся.

Вы думаеце, што я халасты,
А ў мяне ў доме маці родная,
Жана малада, дзеткі малыя [4, с. 214].

Тыповай для беларускіх пазаабрадавых лірычных песень з’яўляецца наступная сюжэтная сітуацыя:

Я й пад дубам, дубам ячмень малачу,
Павышай дубочка саломка ляціць,
А ніжэй карэння мякінка падзець.
З-пад таго карэння ручаёк бяжыць,
Па тым ручаёчку чаўначок плывець,
А ў тым чаўначку – ўдалы маладзец.
А чэшыць ён кудры, кудры русыя,
Кідаіць ён кудры на быстру раку.
– Плывіце вы, кудры, к таму беражку,
Дзе мая мілая вадзіцу бярэць.
Спытайцеся ў яе, ці тужыць па мне,
Калі яна тужыць – няхай учарпнець,
А калі не тужыць – няхай размахнець [4, с. 195 – 196].

У акрэсленым кантэксце «кудры» выступаюць сродкам сувязі, праверкі ўзаемнасці пачуццяў.

Дзявочая каса з’яўляецца ў песенных творах паказчыкам гатоўнасці/негатоўнасці дзяўчыны да шлюбу: каса «(не) дарасла да пояса», «роўна паясочка». Дачка з расчасанай касой сімвалізуе замужніцу:

– Дзіця маё, дзіця,
Яко тваё жыцце,
Павярніся да мяне!
– Не вярнуся, мамка,
Не вярнуся, родна,
Бо была я ў цябе.
Расчасалі косу...
Па воласу па плячах! [6, № 51].

Таксама каса з’яўляецца аб’ектам фізічнага ўздзеяння: «вырываць касу», «абрываць касу», «выдзіраць да валасочка», «віць вяроўкі з русых кос», «растрасаць касу», «валачы за касу».

Плечы (жаночыя, дзявочыя) у песенных творах выступаюць аб’ектам фізічнага ўздзеяння, на што ўказваюць дзеясловы «часаць сошкі (з белых плеч)», «аббіваць», «абсякаць», «лавіць за», «спісваць нагаем». Лакалізацыя лірычнага героя за плячыма ўказвае на немагчымасць далейшых узаемаадносінаў, растанне:

Адзін стаіць на ганачку,
Другі – за плячыма,
Адзін сыпле дукатамі,
А другі слязіма:
– Ой, каб табе, таварышу,
Дукатаў нястала,
Як я любіў дзяўчыначку,

Табе школа стала.
Ой, каб жа ты, таварышу,
З ёю не разбыўся,
Як я любіў дзяўчыначку,
А ты ажаніўся [5, с. 509].

Сэрца ў беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях выступае галоўным умяшчальнікам эмоцый і пачуццяў, пра што гавораць выразы тыпу «задаць жалю сэрцу», «сэрца разрываецца з жалю», «сэрца ные з жалю», «засмучаць сэрца», «балець». Пачуццё кахання абавязкова закранае сэрца: *«– Ой, маю я жонку / Ды на Украіне. / Разбітае сэрца / На дзве палавіны»* [5, с. 506]. «Прыхіліцца душой-сэрцам» абазначае ўтварыць пару: *«Не плач, не плач, дзяўчыначка, / Я к табе вярнуся. / Усёй душою, шчырым сэрцам / К табе прыхілюся. / Зажывём мы, запануем, / Як галубкоў двое, / І раздзелім з табой шчасце, / Долю і нядолю»* [5, с. 512]. Разам з тым сэрца сімвалізуе каханага чалавека: *«– Ой, Рамане, маё сэрца, / Пакінь вады хоць вядзерца»* [5, с. 517]; *«Ой, прыдзі, мілы, да й парадзімся, / Маё мілае сэрца!»* [5, с. 514].

Асацыятыўны комплекс «галава» – «сэрца», «душа» – «сэрца» сімвалізуе ўсяго чалавека: *«Горка, горка, эх, горка, горка, / Беднай сіраціне на чужбіне, / Што не к каму, эх, што не к каму / Бедную галоўку прыхінуці... / Прыхіну я, эх, прыхіну я / Бедную галоўку ка дубочку, / Прыгарну я, эх, прыгарну я / Беднае сэрцайка ка лісточку»* [4, с. 34 – 35]; *«Мяне, дзяўчына, ачаравала. / Ачаравала сэрца і душу, / Цяпер да цябе хадзіці мушу. / Хадзіці мушу, любіці буду, / Скажу па праўдзе: сватаці буду»* [4, с. 148].

Твар («лічанька») у пазаабрадавых лірычных песнях з'яўляецца ўвасабленнем дзявочай прыгажосці, маладосці (эпітэты «прыкрасна», «бела», «бялюсенька», «бялява»). Страта красы абазначаецца выразамі «пацярацъ лічанька», «прагуляць лічанька», «прапіць лічанька», «змяніць лічанька». Знешнюю прыгажосць, хараство ўвасабляюць таксама асацыятыўныя комплексы «лічка» – «вочы», «вочы» – «бровы»: *«– Цяжка, маці, важка, маці, / Што й дала ўроду. / Нашто дала кары вочы, / Малёваны бровы. / І ўсё дала, і ўсё дала, / Да не дала долі»* [5, с. 503]. Твар як бы адлюстроўвае, паказвае ўсё, што адбываецца з лірычным героем: *«Прыехаў к дзяўчыне, адкрыў варата / Настрэчу выходзіць ка мне сірата. / Настрэчу выходзіць заплаканая, / Па лічыку відна – засватаная»* [4, с. 151]; *«Ой, з удумачкі галовачка баліць. / Ад галовачкі бела лічанька гарыць. / Ад лічанька я саўсем не магу, / Пайду, млода, разгуляюся ў саду. / А ў садочку дробны пташачкі пяюць»* [4, с. 160]. «Лічанька» разам з іншымі элементамі саматычнага кода ў беларускіх пазаабрадавых лірычных песнях выступае аб'ектам фізічнага ўздзеяння:

– Устань, устань, мая мамачка,
Устань, устань, мая родная,
Ліха мачыха – непрыятніца:
Ножку буе – па ножцы б'е,
Лічка мые – па лічку б'е,
Коскі пляце – валасочкі рве,
Кашулю дае – праклінае [4, с. 28].

Вочы ў песенных творах, як правіла, выступаюць аб'ектам дзеяння: *«– А йдзі, сынку, ў клець, / Вазьмі востры меч, / Секані калінку ў палавінку. / Секануў ён раз, секануў ён два – / Гарачая кроў вочы заліла»* [4, с. 286]; *«Здаецца, і гром не быў – / Майго мужа пярун забіў. / Здаецца, маланка не смаліла, / Мужу вочы выпаліла»* [4, с. 310].

Прадстаўлена ў песнях і такая частка цела чалавека, як ногі. Т. Валодзіна адзначае, што «ногі як атрыбут нізу, захоўваюць яго асноўныя якасці: увасабляюць жыццё і плоднасць» [7, с. 51]. Дастаткова пашыраным з'яўляецца матыў «абування дзяўчыны»:

Дзеўка ад вады,
Хлопец да вады:
– Пастой, пастой,
Дзяўчыначка,
Дай каню вады.
– Рада б пастаяць,
Каню вады даць,
Мае босенькія ножкі, –
Сцюдзёна стаяць.
– Я зніму парчу,
Ножкі ўвярчу,
А назад як я вярнуся,
Боцікі куплю [5, с. 503].

Дыялог, што адбываецца паміж маладымі, носіць сімвалічны характар. Т. Валодзіна і Л. Дучыц указваюць на разуменне абування/разування як метафары полавых дачыненняў пры жаночай семантыцы абутку і мужчынскай семантыцы нагі [8, с. 13].

Прадстаўлены ў песенных тэкстах і такі элемент саматычнага кода, як рука. У любоўных песнях спалучэнні тыпу «даваць руку», «звязваць рукі» напрамую звязаныя са шлюбнай сімволікай: *«Хоць шлецеся, не шлецеся, / Я ваша не буду, – / Каму дала белу ручку, / З тым жыці буду»* [5, с. 509]. Пры гэтым у першым выпадку акцэнт робіцца на ўласнай волі, а ў другім – на чужой. Характэрнымі для рукі з'яўляюцца эпітэты «бела», «правая», «левая». Па правым баку ад дзяўчыны знаходзіцца нялюбы муж, правую руку просіць падаць з магілы маці/жонка: *«– Ах, і рада б выхадзіці, / Ды з табою гаварыці: / Ляжыць нялюбы па правай ручцы, / Я ж баюся разбудзіці»* [5, с. 507]; *«Ой, села б я на магілу / І сказала б я: "Ку-ку!" / Гэй, падай, падай, мой міленькі, / Ой, хоць праву руку! / – Ой, рад бы я, міленькая, / Йшчэ й другую падаці, / Гэй, сыра зямля, рыжы пясок, / Не магу падняці!»* [6, № 270]. У сацыяльна-бытавой лірыцы забіты казак/малойчык у правай руцэ трымае каня/ружжо, у левай – расу: «*А мой мілы ды ўбіт ляжыць, / У правай ручцы ды каня дзяржыць. / У левую ды расу бярэ, / Расу бярэ ды на сэрца лье»* [5, с. 481]. У акрэсленым кантэксце раса ўвасабляе жыццядайную сілу, здароўе. «Ламіць рукі» абазначае тужыць, сумаваць: *«Аж там мая мамачка па сеначках ходзіць, / Па сеначках ходзіць, белы рукі ломіць, / Белы рукі ломіць, дробны слёзкі роніць: / – Ніадкуль не відаць майго дзіцяці. / Ні ўзойдзець, ні ўз'едзіць, ні зязюляй ўзляціць»* [4, с. 280].

Вобраз цела ў пазаабрадавых лірычных песнях, як правіла, ужываецца тады, калі гаворка ідзе пра забітага/параненага малайца/салдата: *«Там ляжыць пад кустом / Цела белае, / Цела белае, / То салдацкае. / Маладзень салдат / Увесь паранены, / Перад смерцю ляжыць»* [5, с. 482]; «*Памёр, памёр салдаціку / У нядзелечку рана, / Палажылі салдаціка / У святліцы на лаве. / Ой вы, добры малойцы, / Учыніце волю: / Вы пусціце сівы коні / За целам, за мною»* [5, с. 483]. Асноўныя эпітэты, якія характарызуюць цела («белае», «убітае», «салдацкае», гэта значыць смяротна параненага салдата), пазначаюць яго як нежывое.

Такім чынам, элементы саматычнага кода ў песенных творах рэпрэзентуюць усяго чалавека. Часткі цела выступаюць сімваламі абстрактных паняццяў: галава – розуму, сэрца – пачуццяў, лічанька, вочы і бровы – прыгажосці, маладосці. Каса выступае паказчыкам гатоўнасці/негатоўнасці лірычнай гераіні да шлюбу, а таксама разам з плячамі выступае аб’ектам фізічнага ўздзеяння. Цела ў песенных творах суадносіцца з паняццем «нежывы/смяротна паранены чалавек», асацыятыўны комплекс «душа» – «цела» ўвасабляе чалавека. З саматычным кодам найчасцей суадносяцца матывы забрання ў рэкруты, ад’езду на вайну, расставання, смерці воіна і іншыя.

ЛІТАРАТУРА

1. Валодзіна, Т. В. Міфапаэтычныя ўяўленні пра чалавека ў беларускім фальклоры : аўтарэф. дыс. ... д-ра філал. Навук : 10.01.09 / Т. В. Валодзіна ; НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 2010. – 52 с.

2. Міфалогія беларусаў : энцыкл. слоўнік / склад. : І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд.: Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск : Беларусь, 2011. – 607 с.

3. Никитина, С. Е. Устная народная культура и языковое сознание / С. Е. Никитина // Poetica [Электронный ресурс]. – Ч. 12. – Режим доступа : http://philologos.narod.ru/nikitina/Part_12.htm. – Дата доступа : 15.12.2012.

4. Лірычныя песні : беларускі фальклор у сучасных запісах / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1976. – 462 с.

5. Беларускі фальклор : хрэстаматыя / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – 3-е выд., перапрац. – Мінск : Вышэйшая школа, 1985. – 749 с.

6. Беларускія народныя песні : у 4 т. / зап. Р. Шырмы ; прадм. К. Кабашнікава. – Мінск : Дзяржвыд. БССР, 1960. – Т. 2. Жаночая доля, недабраная пара, хрэсьбінныя і сіроцкія, казацкія, рэкруцкія і салдацкія, батрацкія і прымацкія, песні няволі і змагання. – 430 с.

7. Валодзіна, Т. Босы / Т. Валодзіна // Міфалогія беларусаў : энцыкл. слоўнік / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск, 2011. – С. 51.

8. Валодзіна, Т. Абутак / Т. Валодзіна, Л. Дучыц // Міфалогія беларусаў : энцыкл. слоўнік / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка ; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск, 2011. – С. 13 – 14.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена соматическому коду белорусских необрядовых лирических песен. Показано, что такие семиотизированные части тела человека, как голова, плечи, руки, ноги, лицо, глаза, брови, губы, волосы, коса, тело, являются наиболее частотными. Части тела являются вместилищем абстрактных чувств: голова – разума, сердце – любви, лицо, глаза и брови – красоты. Коса символизирует готовность/неготовность к будущему замужеству. Коса и плечи выступают объектами физического воздействия. Понятие «тело» употребляется для обозначения неживого/раненого человека. Забирание в рекруты, отъезд на войну, смерть воина, расставание – основные мотивы, связанные с соматическим кодом.

SUMMARY

The article is devoted to the somatic code of Belarusian traditional lyric songs. It proves that head, shoulders, hands, foot, face, hair, tress, lips, eyes, eyebrows, body are the most widespread images of that code. Body's parts are receptacles of abstract concepts: head – mind; heart – feelings; face, eyes and eyebrows – beauty. Tress symbolizes readiness/not readiness for the future marriage. Tress and shoulders also are objects of physical coercion. Concept «body» is used to designate not alive/injured man. Taking to the recruit, going to the war, death of a soldier, parting are the main motives that connected with the somatic code.

Изотова О. В.

SINTERKLAASFEEST В НИДЕРЛАНДАХ: ТРАДИЦИИ ФОЛЬКЛОРНОГО ПРАЗДНИКА В НОВОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Минский государственный лингвистический университет

(Поступила в редакцию 12.02.2014)

Одной из типично голландских (а также фламандских) традиций является празднование дня святого Николая (нидерл. *Sinterklaas, Sinterklaasfeest*), который приходится на 6 декабря (в настоящее время праздник отмечается в Нидерландах вечером 5 декабря). Праздник имеет давнюю историю и существует уже более 700 лет [1]. После Реформации в Нидерландах празднование дня святого Николая является, пожалуй, единственным реликтом отвергаемого протестантизмом почитания святых: этот праздник сохранился прежде всего как детский.

Синтерклас (нидерл. *Sinterklaas*, *Sint Nicolaas*, *de Sint, de Goede Sint* или *de Goedheiligman*) прибывает в ноябре на пароходе из Испании, чтобы привезти подарки к празднику. Во многих городах Синтерклас после прибытия на пароходе официально и торжественно проезжает со своей свитой по улицам и удостаивается приёма от властей города. Согласно легенде, у Синтерклаcа много помощников-мавров, которые разносят детям подарки через печные трубы. Хотя в настоящее время помощников-мавров повсеместно называют Чёрными Питами (нидерл. *Zwarte Piet*), ещё в начале XX в. существовало много региональных вариантов этого имени (*Nicodemus, Assiepan, Hans Moef*, *Jan de Knecht*) [1].

Традиционно вечером накануне праздника дети ставят свой башмачок или сапожок у камина. Если семья живёт в доме (квартире), где нет камина, то сапожок ставится возле батареи центрального отопления, у входной двери, двери, ведущей во двор, или у окна, которое открывается (все эти действия соответствуют традиционному праздничному сценарию, сохранившемуся на сегодняшний день на территории северной части Бельгии – Фландрии) [2]. При этом дети поют традиционные песни, посвящённые празднику (*Sinterklaasliedjes*)[1], например: *«Sinterklaas kapoentje / Sinterklaas kapoentje, / gooi wat in mijn schoentje, / gooi wat in mijn laarsje, / dank u, Sinterklaasje»*. Иногда дети оставляют в своём ботиночке

[1] Исполнение традиционных песен (*Sinterklaasliedjes*) – одна из значимых традиций, связанных с данным фольклорным праздником. Эти песни, хотя и существуют в электронном и печатном виде, всё-таки имеют в первую очередь устную форму передачи (передаются из поколения в поколение). Исполнение *Sinterklaasliedjes* отмечалось исследователями ещё в XVII в., но репертуар известных сейчас традиционных песен, приуроченных к этому празднику, сложился в XIX в. [2, p. 5].

рисунок для Синтеркласа и Чёрного Пита или морковку, сено, кусочки сахара для лошади Синтеркласа. На следующее утро дети находят в башмачке конфеты, другие лакомства или же небольшой подарок.

Голландский художник Ян Стейн (XVII в.) изобразил утро праздника на двух картинах, где можно увидеть, какие подарки дети находили в башмачке почти 400 лет назад. Часто помимо игрушек это были различные сладости (печенье *speculaas*), буквы из шоколада, марципан). Примечательно, что чаще именно мальчики находили в своём башмачке вместо подарка кнут или мешочек с солью [2, p. 4]. В соответствии с известным фольклорным текстом, за примерное поведение дети получают лакомства и подарки, за плохое – розги (*«Wie zoet is krijgt lekkers / Wie stout is de roe»*).

Бас Лооманн (Bas Lohmann), 1965 г. р. (провёл детство в провинции Дренте, д. Руйнен), вспоминает: *«Для нас, детей, дни накануне праздника были самым волнующим временем года: какие подарки нас ждут? Только в течение нескольких недель в году, предшествующих празднику святого Николая, продавались особые лакомства, связанные с праздником: шоколадные мыши и лягушки с начинкой, большие шоколадные сигары в золотистой фольге, буквы из шоколада (на праздник каждому дарят букву, с которой начинается его имя), сигареты из шоколада, пряники с анисом и многое другое. В одном магазине все эти вещи были выставлены на отдельном столике. Мы приходили и смотрели на эти "драгоценности" с большим благоговением – этот столик, покрытый белой скатертью, и впрямь напоминал маленький алтарь. Мы любили покупать шоколадные сигареты: пачки были почти точными копиями пачек настоящих сигарет, а круглые шоколадные слитки были обтянуты белой бумагой, словом, всё как у взрослых. Помню, как мы стояли на улице, вдыхали холодный осенний воздух, затягивали "сигарету", а потом выпускали пар из лёгких, принимая как можно более вальяжную позу. Крестьянские матери, проезжая мимо на велосипеде, смотрели на нас весьма неодобрительно. Самым дорогим лакомством, которое также можно было видеть на прилавках только в это время, был марципан. Он продавался в форме овощей, колбас, мышек, но среди нас марципан в виде вставной челюсти пользовался самой большой популярностью. И наконец, утром 6 декабря, мы, как правило, находили в своём башмачке различные лакомства»*.

Некоторые изменения в эту традицию были внесены уже в середине XX в. (а в городской среде – в начале XX в.), когда во многих семьях начали дарить детям подарки вечером 5 декабря (Pakjesavond[1] – возможная калька с англ. Boxing Day).

Макс Нэйенс (Max Nuijens), 1976 г. р., уроженец деревни Алкмар (Alkmaar), провинция Северная Голландия, рассказывает: *«Meestal bij ons thuis was het zo: na 15 november (wanneer Sinterklaas het land inkomt) kunnen de kinderen een lijstje maken, kunnen opschrijven welke cadeautjes ze willen. Bij voorbeeld, een bal of kleurpotloden of een nieuwe beer. Ze maken een lang lijstje, dat vouwen ze dan op en dat doen ze in de schoen – dat doen ze 's avonds. Ze zetten hun schoen en dan 's ochtends is zo'n lijstje verdwenen. We vragen dat aan mama: "Mama, waar is dat lijstje gebleven?" En zegt*

[1] *Pakjesavond* – исключительно голландское явление, не известное бельгийцам. В северной части Бельгии (Фландрии) придерживаются традиционного праздничного сценария [2].

mama: "Oh, dat heeft Sinterklaas meegenomen. Of Zwarte Piet misschien. Zwarte Piet geeft dit lijstje aan Sinterklaas".

Rond begin december kan een kind een wortel in zijn schoen doen en de volgende dag is de wortel ook verdwenen. Het paard van Sinterklaas eet die wortel op. Als dank legt Sinterklaas dan een snoepje in de schoen.

Op 5 december was het zo dat er 's avonds op het raam werd geklopt – opeens zo – we zaten in de kamer, het was donker – we waren toen een beetje bang. En op een gegeven moment werd het ook op de deur geklopt en toen gingen we kijken en we deden de deur open: er lag een zak met cadeautjes die Sinterklaas had achtergelaten.

Het was echter een buurman die aan het raam was aan het kloppen, aan de deur. Onze ouders hadden hem elk jaar gevraagd om aan de deur te gaan kloppen en een zak met cadeautjes achter te laten» («У нас дома всё обычно проходило так: после 15 ноября (именно в этот день Sinterklaas приплывает на пароходе из Испании) мы составляли список, в котором указывали, какие подарки мы хотели бы получить, например, мяч, или цветные карандаши, или нового плюшевого мишку. Дети составляли этот список и ночью оставляли в своём ботиночке. Утром мы сразу же замечали, что список куда-то исчез... Мы шли к маме с вопросом: "Мама, а куда девался наш список?". Мама говорила нам, что его забрал Синтерклас или, возможно, Чёрный Пит и что Чёрный Пит, конечно же, передаст его Синтерклас у.

Затем в один из вечеров (где-то в начале декабря) мы оставляли в ботиночке морковку для лошади Синтерклаcа, а утром находили там конфетку.

Непосредственно накануне праздника, вечером (5 декабря), когда уже было темно, кто-то начинал вдруг стучать в окно, а затем и в дверь. Все дети были этим неожиданным стуком несколько напуганы – шли открывать дверь: на улице никого не было, но зато перед нами стоял мешок с подарками, оставленный Синтерклаcом.

Разумеется, что затем, повзрослев, мы узнали, что на самом деле к нам приходил не Синтерклас, а, как правило, наш сосед, которого родители просили постучать в окна и оставить перед входной дверью заранее подготовленный ими подарок»).

Ариана Ламмерс (Ariana Lammers), 1968 г. р. (провела детство в провинции Гелдерланд, г. Арнем (Arnhem)), также отмечает значимые элементы праздничного сценария *Pakjesavond* (вечера 5 декабря) – пение традиционных песен (*Sinterklaasliedjes*), внезапный стук в окно, подарки: *«We kregen altijd relatief kleine cadeaus, die in een grote wasmand aan onze deur werden bezorgd. Dat ging altijd gepaard met hard bonzen op ons raam terwijl we Sinterklaasliedjes aan het zingen waren. We kregen altijd een pyjama met Sinterklaas. Ik was altijd erg blij met mijn nieuwe pyjama en wilde hem meteen 's nachts aan»* («Обычно, когда мы – дети – пели вечером песни, посвящённые празднику, кто-то начинал вдруг стучать в окно. Мы открывали дверь и видели у двери плетёную корзину для белья, наполненную небольшими подарками. Примечательно, что нам всегда дарили пижаму. Я помню, что всегда была очень рада своей новой пижаме и хотела её этой же ночью надеть»).

Кирстен де Гелдер (Kirsten de Gelder), 1985 г. р. (провела детство в провинции Гелдерланд, д. Зелхем (Zelhem)), вспоминает: *«Het Sinterklaasfeest is een mysterieus, spannend feest voor kinderen, waarin ze echt hun best doen om lief te zijn voor iedereen en voor Sinterklaas zelf natuurlijk. Vroeger vierden we het met de hele familie: mijn gezin,*

ooms en tantes, neefjes en nichtjes, opa en oma. Al die cadeaus, de liedjes, het snoep en de donkerte en kou buiten en de warmte en de gezelligheid binnen…» («Во время всего праздничного периода, мы – дети – делали всё, чтобы вести себя как можно лучше. Сам праздник мы отмечали очень дружно и весело: моя семья, дяди и тёти, двоюродные братики и сестрички, дедушка и бабушка. Синтерклас ассоциируется у меня с подарками, песнями (Sinterklaasliedjes), сладостями и конфетами. Я также очень хорошо запомнила ощущение праздника: на улице темно и холодно, а дома тепло и уютно»).

Примечательно, что школы часто использовали авторитет Синтерклаcа в воспитательном процессе: *«Op school was er een soort Sinterklaasfeest. En toen kwam er Sinterklaas. En dan werd Sinterklaas feestelijk binnengehaald. En Zwarte Piet – die danste in het rond. En de kinderen – die zongen liedjes. Sinterlklaas heeft ook een boek en hij gaat daar inkijken en zegt, bij voorbeeld: Jan, je moet naar Sinterklaas komen. En dan gaat Sinterlaas lezen wat staat er in zijn boek over Jan. En Jan heeft zijn huiswerk niet gemaakt of zijn kamer niet opgeruimd. Maar uiteindelijk komt het wel goed: Sinterklaas zegt: maar je hebt jezelf goed gedragen dit jaar en dan vraagt hij aan Zwarte Piet om een cadeautje te geven»* («В школе, где я учился, ежегодно в начале декабря проводился утренник для детей. На него приходил Синтерклас, его очень торжественно встречали. Чёрный Пит танцевал в кругу. Дети пели песни. Затем Синтерклас заглядывал в свою книгу и говорил, например: “Ян, подойди ко мне”. Затем читал, что в книге написано о Яне, например: “Ян не всегда выполнял домашнее задание и не всегда убирал в своей комнате”. Но всё заканчивалось хорошо: Синтерклас говорил Яну: “Но в целом ты хорошо вел себя в этом году”, – и просил Чёрного Пита достать из мешка подарок») (Max Nuijens, 1976 г. р., уроженец д. Алкмар (Alkmaar), провинция Северная Голландия).

Sinterklaasfeest – преимущественно детский праздник, но взрослые также активно в нём участвуют, обмениваются сюрпризами, стихами и небольшими подарками [1]: *«Toen we ouder werden, trokken we lootjes. Alle namen van de gezinsleden werden op aparte papiertjes geschreven en gingen in een bakje. Iedereen pakte er een papiertje met een naam uit en voor die persoon moest je een cadeautje kopen, een gedicht schrijven en een surprise maken (een originele manier om het cadeau te verpakken).*

Vandaag de dag vind ik het nog steeds leuk om samen met vriendinnen Sinterklaas te vieren. De laatste paar jaar kochten we allemaal een cadeautje voor een bepaald bedrag en aan de hand van een spel met opdrachten werd dan bepaald wie welk cadeautje kreeg. Erg leuk!» («Когда мы стали постарше, то накануне праздника стали тянуть жребий. Имена всех членов семьи писались на отдельных листках бумаги и складывались в коробочку. Каждый вытаскивал бумажку с именем – и для этого человека он должен был купить подарок, написать стихотворение и придумать сюрприз (обычно запаковать подарок оригинальным способом).

Последние несколько лет я часто отмечала Синтерклас со своими подругами: мы покупали подарок на определённую сумму и на основании игры с заданиями определяли, кто какой подарок получает. Синтерклас всегда проходит очень весело!») (Ariana Lammers (Ариана Ламмерс), 1968 г. р., уроженка г. Арнем (Arnhem), провинция Гелдерланд).

Кирстен де Гелдер (Kirsten de Gelder), 1985 г. р., уроженка города Неймеген (Nijmegen), провинция Гелдерланд, рассказывает: *«Toen we allemaal volwassen werden, bleven we Sinterklaas vieren met het gezin. Met soms gemene maar toch lieve gedichten voor elkaar en nog steeds veel cadeaus»* («Когда мы выросли, то стали отмечать Синтерклас в узком кругу семьи. Мы писали друг другу стихи (нелицеприятные, но всё-таки милые) и дарили много подарков»).

Sinterklaasfeest отмечается взрослыми не только в кругу семьи (друзей), но иногда также и в трудовых коллективах (в нижеследующем примере – в учительском коллективе): *«Toen ik werkte op een school als leraar, kwam er één van de leraren verkleed als Sinterklaas – het was overdag tijdens de pauze, we zaten allemaal koffie te drinken in de kamer en hij kwam binnen en hij deed een heel toneelstukje – allemaal grappen en met een boek. Er was ook veel vrolijkheid.*

Eigenlijk grijp je Sinterklaas aan in Nederland om iets te zeggen wat je anders niet durft te zeggen.

Bijvoorbeeld, uw collega maakt nooit het schoolbord schoon, laat altijd rommel achter en je bent daar ontevreden over. Maar normaal zullen we dat niet zeggen maar in zo'n soort toneelstukje mag Sinterklaas kritiek geven – die mag zeggen: "Ik geef u een cadeautje maar u moet wel altijd uw bord uitvegen en altijd uw rommel opruimen!"» («Однажды (я тогда работал учителем в школе) один из моих коллег переоделся в костюм Синтерклаcа. Это было очень неожиданно – была перемена, мы пили кофе в учительской, как вдруг в учительскую вошёл Синтерклас и разыграл для нас – учителей – целый спектакль. Это было очень весело, мы сильно смеялись.

Такой спектакль имел, пожалуй, воспитательное значение. Дело в том, что в Нидерландах день святого Николая часто используется взрослыми как повод сказать то, что в другое время вы не осмеливаетесь сказать.

Например, ваш коллега никогда не вытирает после своих занятий доску, оставляет за собой беспорядок, и вы этим недовольны. При обычных обстоятельствах вы не осмеливаетесь сказать коллеге об этом, но Синтерклас во время праздника может сказать: "Я дарю Вам подарок, но Вы должны всегда вытирать доску и убирать мусор в классе"») (Max Nuijens, 1976 г. р., уроженец д. Алкмар (Alkmaar), провинция Северная Голландия).

В Нидерландах есть также «рождественский Дед Мороз», который дарит подарки детям и взрослым. Здесь его называют Керстман (нидерл. Kerstman). Но исконно голландский праздник всё-таки встреча и чествование Синтерклаcа. Голландцы бережно хранят эту традицию, стараясь, чтобы её не вытеснили новые веяния. В некоторых городах до 7 декабря запрещены все связанные с Рождеством атрибуты. Были даже случаи, когда полиция арестовывала рекламных Керстманов, появлявшихся на улицах до установленного срока. Впрочем, сейчас Синтерклас и Керстман в Нидерландах вполне уживаются друг с другом, а голландцы с удовольствием празднуют и прибытие их старого доброго Синта *(Sint)* из Испании, и Рождество [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Sinterklaas [Electronic Resourse]. – 2003. – Mode of access : http://www.meertens.knaw.nl/meertensnet/wdb. php?sel= 80030. – Date of access : 01.01.2014.

2. Sinterklaas [Electronic Resourse]. – 2013. – Mode of access : http://nl.wikipedia.org/wiki/Sinterklaas. – Date of access : 01.01.2014.
3. В Нидерланды прибыл Синтерклас – голландский Дед Мороз [Электронный ресурс]. – 2007. – Режим доступа : http://ria.ru/society/20071119/88651703.html. – Дата доступа : 10.02.2014.
4. Sinterklaas [Electronic Resourse]. – 2013. – Mode of access : http://en.wikipedia.org/wiki/Sinterklaas. – Date of access : 01.01.2014.
5. Зимние фольклорные персонажи [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/% D0%97%. – Дата доступа : 01.01.2014.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются традиции и новации фольклорного голландского праздника *Sinterklaasfeest* – одного из самых любимых праздников как детей, так и взрослых. Автор анализирует изменения в структуре праздника, его функционирование в семейном кругу и учебных (трудовых) коллективах, описывает атрибуты и главных героев праздника – Синтеркласа и его помощника-мавра Чёрного Пита, предпринимает попытку анализа воспитательного потенциала праздника.

SUMMARY

The article describes the traditions and innovations of a *Sinterklaasfeest* in the Netherlands, celebrated nowadays with the giving of gifts on Saint Nicholas' Eve (5 December). The author pays particular attention to traditional winter holiday figures of *Sinterklaas* based on Saint Nicholas and *Zwarte Piet* (Black Pete), his companion.

Карбалевіч Н. М.

МЕХАНІЗМЫ І ТЫПЫ РЭГУЛЯЦЫІ ГРАМАДСКІХ УЗАЕМААДНОСІН БЕЛАРУСКАГА СЯЛЯНСТВА Ў 2-Й ПАЛОВЕ XIX – ПАЧАТКУ XX СТ.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 06.03.2014)

Грамадскія ўзаемаадносіны з'яўляюцца натуральным і неад'емным зместам існавання любога сацыяльнага асяродку і непазбежна патрабуюць добра распрацаваных механізмаў рэгуляцыі, у дачыненні да традыцыйных грамадстваў такія механізмы грунтуюцца на арганічнасці і гарманічнай інтэграванасці ў сістэму зносін.

Можна наступным чынам структурна акрэсліць сістэму рэгуляцыі грамадскіх узаемаадносін у асяродку беларускага сялянства ў 2-й палове XIX – пачатку XX ст. Сацыяльная рэгуляцыя ў вузкім сэнсе ажыццяўлялася праз наступныя механізмы: стварэнне сацыяльнай іерархіі праз падзел роляў; фарміраванне трывалай рэпутацыі кожнага абшчынніка; уздзеянне грамадскай думкі. Сумеснае пражыванне і цесныя штодзённыя стасункі стваралі падставу для добрай дасведчанасці калектыву аб здольнасцях і якасцях кожнага члена абшчыны. Гэта замацоўвалася ў фарміраванні ўласнай рэпутацыі кожнага селяніна, што праяўлялася ў існаванні шырокай сукупнасці мянушак, якія грамада надавала сваім членам на падставе іх якасцей і здольнасцей. Мянушкі актыўна функцыянавалі ў грамадскім жыцці [8, с. 75].

У асяродку грамады дакладна і пільна заўважаліся здольнасці і сацыяльны стан кожнага. На падставе ўсяго гэтага і ажыццяўляўся сацыяльна-гаспадарчы падзел роляў. Часцей за ўсё за чалавекам замацоўвалася тая функцыя, да якой ён быў найбольш здольны. Прычым за неабходную дапамогу чалавеку заўсёды аддзячвалі

пачастункам: «Забіць кабана і належна яго асмаліць, не прыпаліўшы нідзе скуры, асабліва ж разабраць кабана не кожны здолее, таму для гэтай работы запрашаюць спецыялістаў, якіх мае кожная вёска» [8, с. 138].

Гаспадарчы падзел працы мог ажыццяўляцца і ў сувязі з выкананнем той ці іншай функцыі. У такім выпадку чалавек мог атрымліваць штосьці кшталту заробку за сваю працу – ён жыў і харчаваўся за кошт грамады [2, с. 94]. Тут можна прасачыць не толькі падзел сацыяльна-гаспадарчых роляў, але і форму грамадскай дапамогі беззямельным сялянам [8, с. 53]. Пры гэтым грамада быццам апекавала такога кшталту «прынятых на службу» [12, с. 36]. Падзел працы ў абшчыне закранаў не толькі гаспадарчыя, але і сакральныя функцыі. Так, «у кожным раёне ёсць свае дасведчаныя кіраўнікі, так бы мовіць, цырыманіймайстры, якія вядуць уладкаваны парадак на "кстинах", вяселлях і "хоўтурах"» [11, с. VII]. Прычым чалавек заўсёды карыстаўся павагай за сваю здольнасць рабіць нешта лепш за іншых. Гэта тычылася выканання як сакральных, так і гаспадарчых абавязкаў.

Рэгуляцыя ўзаемаадносін адбывалася праз уніфікаванне гаспадарчых функцый і ўзаемазалежнасць дзейнасці. З'яднанне працоўных спраў вынікала з агульных умоў жыцця і побыту. З цягам часу абшчына пачала ўяўляць сабой адзіную гаспадарчую сістэму. І гэтае адзінства было адной з найбольш трывалых абшчынных асаблівасцей і найменш трапляла пад разбурэнне часам, тым самым надзейна рэгламентуючы штодзённае жыццё сялян. Агульнымі былі і спосабы вядзення гаспадаркі. І. Сербаў прыводзіў наступнае сведчанне: «Амаль кожная сялянская абшчына па-свойму арэ і сее, прыбірае луг і поле» [11, с. XII]. Узаемазалежнымі былі і самі гаспадарчыя дзеянні. У Кобрынскім павеце зафіксавана наступнае ўяўленне: «У народзе існуе такога роду перакананне, што раней за ўсіх абавязкова павінен пачаць пасеў той гаспадар, якому надаюць гэтае права іншыя сяляне, якія лічыцца лёгкім на руку» [6, с. 93]. Былі свае агульнапрынятыя правілы і ў іншых відах гаспадарчай дзейнасці: «Так, напрыклад, для бесперашкоднага выпасвання жывёлы на палях і лугах у кожнай абшчыне ўладкаваны свае тэрміны» [11, с. XI]. Гэтыя гаспадарчыя заняткі вынікалі з сумеснага карыстання лесам, ракой, лугам і г. д. [8, с. 20 – 23]. Сумесным зборам ягад і грыбоў займаліся ўсе: пачынаючы ад малых дзяцей, якія рабілі гэта, гуляючы гуртам, заканчваючы амаль усім жаночым насельніцтвам грамады, «сярод іх бываюць і дарослыя мужчыны з той прычыны, што ў малінах можна натрапіць на мядзведзя» [8, с. 20].

Некаторыя абавязковыя для ўсіх гаспадарчыя патрабаванні існавалі для спрашчэння эканамічных узаемаадносін у грамадзе. Напрыклад, «цэлыя боханы маюць аднолькавую вагу ва ўсёй вёсцы і пазычаюцца на штукі» [8, с. 644]. Гаспадарчае з'яднанне непазбежна прыводзіла да побытавага ўніфікавання: «Словам, намітку можна лічыць лепшым паказальнікам этнаграфічнай асаблівасці паміж абшчынамі» [11, с. V]; «Чалавек, які прыйшоў на пастаяннае жыхарства ў чужую абшчыну, трапляе пад бесперапынныя кпіны за сваю вопратку і гаворку, пакуль нарэшце не параўнаецца з навакольным асяродкам» [11, с. XVI].

Але, паводле меркавання расійскай даследчыцы М. М. Грамыкі, уніфікаванне гаспадарчага жыцця не перашкаджала развіццю асобных гаспадарак: «Калектыўны вопыт і народжаныя ім веды зусім не перашкаджалі індывідуальнай ініцыятыве ў

сельскай гаспадарцы. У сялянскім асяродку дзейнічала шмат адораных і прадпрымальных людзей» [3, с. 57].

Прававая рэгуляцыя заключалася ў існаванні сацыяльных норм, парушэнне якіх выклікала санкцыі грамадскага сходу, пакаранні за злачынствы на падставе звычаёвага права. Сацыяльныя нормы з'яўляліся вызначальным элементам традыцыйнага жыцця і рэгулятарам дзейнасці і сацыяльнага статусу: «Веданне звычаяў і аўтарытэт, які дазваляў вырашаць прававыя спрэчкі, выступаюць у валачобных песнях прыкметамі ідэальнага гаспадара, якога абіраюць на судовыя пасады» [4, с. 28]. «Звычай з'яўляўся юрыдычна-прававой нормай, якая рэгулявала таксама маральна-этычныя і іншыя грамадскія сферы адносін. Звычай фарміраваўся як у выглядзе забароны ці абмежавання, так і ў выглядзе дазволеных ці пажаданых паводзін. Яго ўсталяванне і існаванне трымалася на традыцыі і забяспечвалася мерамі грамадскага ўздзеяння на парушальніка (матэрыяльным ці фізічным пакараннем, выгнаннем, ганебнымі адносінамі і г. д.)» [14, с. 68].

Сацыяльныя нормы замацоўвалі працавітасць у якасці абавязковай мадэлі паводзін чалавека, бо менавіта з напружанай гаспадарчай дзейнасцю быў звязаны дабрабыт сялянскай гаспадаркі: *«Не хочеш з молодости працоваць, будзеш в старосци с торбешкой танцоваць»* [7, с. 108]; *«Хто рано встаець, таму Бог даець»* [7, с. 177]; *«Круці жорна пільна, то й тут будзе Вільня»* [16, с. 32]. Абавязковай нормай паводзін, якую змяшчаюць фальклорныя тэксты, з'яўлялася гасціннасць [15, с. 361]. Памяркоўнасць і адпаведнасць традыцыі ўхваляліся ў якасці сацыяльна ўнармаваных паводзін: *«И Бога хвали, и чорта не гневи»* [15, с. 476]; *«С краю – в божом раю, а в серодке – у божой бородке»* [9, с. 309]. Традыцыя ахоўвала ўласную маёмасць і асуджала крадзеж: *«Не тки носа ў чужое проса»* [15, с. 479]; *«В чужом добре никто не укащик»* [7, с. 21]. Але ў той жа час звычай ахоўваў чалавека ад неабгрунтаваных абвінавачванняў: *«Не взяв за руку, не кажи: злодзей»* [7, с. 94]. Сацыяльна ўнармаванай з'яўлялася скіраванасць на грамадскую ўзаемадапамогу: *«Хто жывэ вкупе, у того нэ болыть в пупе»* [1, с. 176]. Фальклорныя тэксты стваралі светапоглядную мадэль паводзін, скіраваную на абавязковасць гаспадарчай узаемадапамогі [16, s. 30].

У межах штодзённых стасункаў сялян існавалі цалкам натуральныя спосабы абмеркавання, а значыць і рэгуляцыі паводзін абшчыннікаў, таксама амаль штодзённа разважалі пра гаспадарчыя справы, вырашалі праблемы, якія паўставалі перад грамадой. Абмеркаванне магло быць спантанным (на вуліцы ці ў карчме), паміж некалькімі абшчыннікамі [12, с. 57]; мэтанакіраваным, якое адбывалася пры спрыяльнай нагодзе ў свята ці ўвечары [11, с. 39]; гэта мог быць і абшчынны сход, дзе вырашаліся самыя важныя пытанні [5, с. 124]. Звычайна грамада сачыла, каб абшчыннік прытрымліваўся звычаёвага права і не парушаў агульнапрынятыя нормы жыцця. Абшчына імкнулася рэгламентаваць усе сферы жыцця чалавека, але ў той жа час у фальклоры ёсць сведчанні пра тое, што існавалі прыватныя сферы, у якіх кожны селянін быў вольны ад рэгламентацыі: *«Людэй слухай, а свой розум май»* [1, с. 176]; *«Ніхто не ведае, як хто абедае»* [8, с. 569]; *«Як хто хоча, так па сваём бацьку плача»* [8, с. 578].

Трывалы механізм рэагавання грамады на здзейсненае парушэнне нормаў выяўляўся ў выглядзе ўсеагульнага абурэння, для абазначэння якога існавалі

спецыяльныя слоўныя формулы: «Паляшук, чуючы сябе скампраметаваным у вачах грамадскай думкі амаральным учынкам нават найменшай ступені, кажа, што мае запарушанае вока» [8, с. 546]. У такіх выпадках існавала магчымасць клятвы ў сваёй невінаватасці, але найбольшае значэнне мела не столькі сама клятва, колькі падрыхтаванасць яе здзейсніць: *«– Калі мне не верыце, дак я тутака перад грамадою паклянуся, дайжэ хапаючы зямлю. – Не трэба! – крычаць з грамады. – Абсправедніўся, скінуў з сябе крыўдную напасць, дай усё па ўсём»* [8, с. 547]. У той жа час менавіта грамадскае асуджэнне і публічнае ганьбаванне было найбольш моцным пакараннем і здзяйснялася за найбольш сур'ёзныя злачынствы нароўні з выгнаннем з грамады.

Можна назіраць і пэўную варыятыўнасць тых ці іншых нормаў, калі станоўчыя ці адмоўныя бакі дзеяння залежалі ад ступені яго выражанасці, часцей за ўсё ўхвалялася агульна прынятая залатая сярэдзіна, процілеглыя крайнасці аднолькава асуджаліся.

Псіхалагічная рэгуляцыя адносін у асяродку беларускага сялянства грунтавалася на светапогляднай інтэграванасці кожнага селяніна ў сістэму грамадскіх зносін і здыманні псіхалагічнага напружання праз сацыяльна-псіхалагічныя гульні кшталту «хатняга крадзяжу». Пра гэтую цікавую грамадскую з'яву, якая атрымала сваю назву паводле адпаведнага згадвання ў народнай гутарцы, пісаў Ч. Пяткевіч: «Пра наша дамашняе зладзейства нечага байдурыць; як мужык у суседа моўчкі возьме сноп жыта, то той яму не падаруе да адбярэ снапок аўса або вязку мурогу, да шчэ й з прыдачаю чаго-небудзь, дак ета мена зпадцішка, а не пакража. Як баба ў суседкі возьме яечка, хустачку, клубочак да сяго-таго патрошку, то ўкрыўджанае надалужыць за свае чым іншым; дак хіба ж ета зладзейства? Ета мена з гутаркаю. Як галодны бабыль вырве ў гародзі кушч цыбулі, два-тры гурочкі, накапае ў полі або возьме з пограба дзесятак-два картоплі, а падчас, зайшоўшы ў хату, возьме нявідкаю акрайчык хлеба, то трэба Бога не баяцца, штоб яго вінаваціць і зваць злодзеям. Паганы злодзей – то такі, што, украўшы на гарэ тулуб сала, прадась рускаму ў ярмалку» [8, с. 651]. Такім чынам, вынікае заканамернасць: красці «дазвалялася» толькі ў заможных ці сярэднезаможных суабшчыннікаў, а крадзеж у бяднейшых расцэньваўся адназначна адмоўна. Дазвол на дробныя крадзяжы – праяўленне своеасаблівай салідарнасці ў бядзе, нават пэўная форма ўзаемадапамогі. «Хатні крадзеж» быў распаўсюджаны паміж суседзямі, гэта значыць у сітуацыі, калі штодзённыя стасункі адкрываюць магчымасці з'яўлення рэальных сацыяльных канфліктаў, і як своеасаблівая форма сацыяльнай гульні ў выглядзе ўяўнага канфлікту дазваляе пазбегнуць канфлікту рэальнага.

Такім чынам, механізмы грамадскага кантролю характарызаваліся натуральнасцю паходжання, маральнай афарбоўкай уздзеяння, варыятыўнасцю некаторых нормаў з прычыны індывідуальнага падыходу да кожнага выпадку, утрымлівалі для абвінавачанага магчымасць апраўдацца.

У той жа час усе прынцыпы рэгуляцыі грамадскіх узаемаадносін можна ўмоўна падзяліць на наступныя тыпы паводле іх скіраванасці на: перадухіленне патэнцыяльных канфліктаў; ліквідацыю рэальных канфліктаў; стварэнне псіхалагічнай скіраванасці асобы на сацыяльна ўнармаванае і бесканфліктнае існаванне. Як бачна, пэўныя механізмы рэгуляцыі складана аднесці да канкрэтнага

тыпу: яны спалучаюць рысы некалькіх сфер уплыву на асобу, што падкрэслівае арганічнасць і гарманічнасць гэтых механізмаў. Таму немагчыма вылучыць і дакладна акрэсленую структуру, але пазначаная схематычная характарыстыка дазваляе паглядзець на сістэму грамадскіх узаемаадносін у асяродку грамады ва ўсёй сукупнасці яе складаных пераходаў і ўзаемасувязей, уявіць яе натуральную абумоўленасць і лагічную заканамернасць.

ЛІТАРАТУРА

1. Булгаковский, Д. Г. Пинчуки / Д. Г. Булгаковский // Записки Императорского Русского географического общества. – СПб., 1890. – Т. XIII. – Вып. 3. – VI, 200 с.
2. Грінблат, М. Я. Риси громадського побуту білоруських селян другої половини XIX – початку XX ст. / М. Я. Грінблат // Народна творчість та етнографія. – 1957. – № 4. – С. 88 – 97.
3. Громыко, М. М. Мир русской деревни / М. М. Громыко. – М. : Молодая гвардия, 1991. – 446 с.
4. Дзерман, А. В. Архаічнае права Беларусі і традыцыйная правасвядомасць / А. В. Дзерман // Беларускі гістарычны часопіс. – 2007. – № 12. – С. 25 – 30.
5. Довнар-Запольский, М. В. Очерки семейного обычного права крестьян Минской губернии / М. В. Довнар-Запольский // Этнографическое обозрение. – 1897. – № 1. – С. 82 – 142.
6. Крачковский, Ю. Ф. Быт западнорусского селянина / Ю. Ф. Крачковский. – М. : Университетская типография, 1874. – 212 с.
7. Носович, И. И. Сборник белорусских пословиц / И. И. Носович // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. – СПб., 1874. – Т. 12, № 2. – VI, 232, 1, 17 с.
8. Пяткевіч, Ч. Г. Рэчыцкае Палессе / Ч. Г. Пяткевіч ; уклад., прадм. У. Васілевіча ; пер. з польск. Л. Салавей, У. Васілевіча. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2004. – 672 с.
9. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 т. / Е. Р. Романов. – Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1885. – Вып. 1-2. Песни, пословицы, загадки.– 468 с.
10. Сербаў, І. А. Вічынскія паляне : матэрыяльная культура : этнаграфічны нарыс Беларускага Палесся / І. А. Сербаў ; прадм. Т. А. Навагродскі, Я. А. Пясоцкая. – Мінск : БФК, 2005. – 88 с.
11. Сербов, И. А. Белорусы-сакуны. Краткий этнографический очерк / И. А. Сербов. – Петроград : Тип. Академии наук, 1915. – 180 с.
12. Сержпутоўскі, А. К. Казкі і апавяданні беларусаў Слуцкага павета / А. К. Сержпутоўскі. – Мінск : Універсітэцкае, 2000. – 270 с.
13. Сержпутоўскі, А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі ; прадм. У. К. Касько. – Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 301 с.
14. Чаквін, І. У. Сферы дзейнасці і функцыі звычаёвага права на Беларусі / І. У. Чаквін // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 2002. – № 3. – С. 68 – 72.
15. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Императорской академии наук, 1893. – Т. 2. Сказки, анекдоты, легенды, предания, воспоминания, пословицы, загадки, приветствия, пожелания, божба, проклятия, ругань, заговоры, духовные стихи и проч. – XX, 715 с.
16. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej : materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877 – 1905 : w 8 t. / M. Federowski. – Kraków, Warszawa 1902 – 1981. – T. 3. Baśnie, przypowieści i podania ludu z okolic Wołkowyska, Słonima, Lidy, Nowogródka i Sokółki. – Cz. 2. Tradycye historyczno-miejscowe, oraz powieści obyczajowo-moralne. – Kraków, 1903. – 315 s.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены основные принципы регуляции общественных отношений белорусского крестьянства во 2-й половине XIX – начале XX в. Главным аспектом анализа

являются механизмы и типы регуляции отношений в разных сферах существования крестьянского сообщества.

SUMMARY

The article describes the basic principles of regulation of social relations of Belarusian peasantry in the second half of XIX – the beginning of XX centuries. The key aspects of the analysis are the mechanisms and types of regulation of relations in different spheres of existence of the peasant community.

Коломыйчук А.

СИМБИОЗ ДОХРИСТИАНСКИХ И НАРОДНО-РЕЛИГИОЗНЫХ ТАБУ В ОБРЯДНОСТИ ПРАЗДНИКА УСЕКНОВЕНИЯ ГОЛОВЫ СВ. ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ НА БОЙКОВЩИНЕ

Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника

(Поступила в редакцию 13.03.2014)

Праздник Усекновения головы св. Иоанна Крестителя, который на территории историко-этнографического района Бойковщина (Украина) называется «Главосикы», или «Честного Главы» (11 сентября по н. ст.) [15, арк. 1], занимает особое место в народном календаре этого региона. Он отличается от остальных праздников осеннего цикла календарной обрядности как наиболее табуированный. При этом весь пласт запретов этого праздника, преобладающих на Бойковщине, составляют как поздние народно-религиозные, так и архаические дохристианские компоненты. Важной деталью является также то, что большинство этих запретов до сих пор функционирует на исследованной территории.

Указанная проблематика недостаточно изучена в исторической и этнологической литературе. Первыми исследователями, которые заметили присутствие разного рода табу в обрядности праздника «Главосикы» на Бойковщине, были М. Зубрицкий [26], Ф. Колесса [29], И. Франко [38], Ю. Жаткович [25] и другие. Некоторые сведения о бытовании запретов, касающихся праздника «Главосикы» на территории Закарпатской Бойковщины, встречаются в работе русского учёного П. Богатырёва [19]. Исследования современных украинских учёных лишь косвенно затрагивают указанную проблематику, поэтому не дают возможности целостно взглянуть на неё.

Существует мнение, что восточные славяне ни одного из христианских святых не почитали таким строгим постом, как Иоанна Крестителя (Предтечи). Отсюда и другое название этого праздника, распространённое у россиян и белорусов, – Иван Постный [32, с. 167; 31, с. 173]. В этот день, согласно народным представлениям бойков, необходимо соблюдать многочисленные предостережения и запреты. Первая и основная группа запретов связана с печальным событием в жизни каждого верующего христианина – смертью Иоанна Крестителя, которой и посвящён этот праздник. М. Грушевский в своё время отмечал, что «символика Головосек вся связана с христианской легендой» [22, с. 197], однако, как мы убедимся далее, в идейной сущности этого праздника на Бойковщине были такие элементы, которые не имели никакого отношения к известному христианскому рассказу.

Согласно библейским преданиям, именно в этот день Иоанна Крестителя обезглавили по приказу царя Ирода. Отсюда и ряд запретов праздника Ивана

Постного, которые не позволяют употреблять в пищу то, что по форме напоминает (символизирует) голову Иоанна Крестителя. Прежде всего речь идет об огородных культурах, которые, как говорят в народе, «имеют головку». На Бойковщине это чеснок, капуста, мак, кое-где – лук, подсолнух и подсолнечное масло [1, л. 45; 3, л. 1; 8, л. 1, 17, л. 4; 25, с. 9]. П. Богатырёв пришёл к выводу, что такого рода запреты, помимо прочего, основаны также на омонимии (то есть не употребляют только то, что «имеет голову») [19, с. 246]. В целом упомянутые народные табу характерны не только для украинского, но и для всего славянского региона [36, с. 369].

Запреты относительно овощей в форме головы реализовывались и на акциональном уровне. Речь идёт о том, что в значительной части населённых пунктов Бойковщины вышеупомянутые огородные культуры в день праздника «Главосикы» запрещалось даже брать в руки [7, л. 4; 15, л. 1; 16, л. 1, 4]. На территории Сколевщины (Львовская обл.) в перечень запрещённых растительных культур, которых не следует касаться, входили также лён и конопля [15, л. 1; 17, л. 4; 26, с. 48]. В этнографических источниках с Гуцульщины этот перечень расширялся: яблоко и орехи тоже считались запрещенными плодами [35, с. 53 – 54].

В перечень нежелательных действий в день праздника «Главосикы» как на Бойковщине, так и повсеместно в Украине входил также запрет на пользование ножом [8, л. 1; 18, л. 5; 26, с. 48]. На исследуемой территории в части тех населенных пунктов, где действовало вышеупомянутое предостережение, хлеб ломали руками [9, л. 1; 10, л. 1]. В одной из апокрифических легенд говорится о том, что за год отсечённая голова Иоанна Крестителя прирастает к мученическому телу. Если же люди в день её отсечения будут что-либо резать ножом, она снова отпадёт [27, с. 179 – 180]. Кроме ножа, запрет накладывался и на другие острые режущие предметы. Их перечень включает две группы: бытовые (игла, уже упомянутый нож) и хозяйственные (коса, серп, топор, пила).

Известным не только украинцам, но и всему славянскому этнолингвистическому сообществу был запрет на употребление еды с тарелки в день праздника Усекновения [5, л. 1; 8, л. 1; 36, с. 369]. В Священном Писании содержатся следующие строки о смерти Иоанна Крестителя: «И принесли голову его в миске, и дали девице...» (Мф. 14:1-12) [33, с. 21].

Экстраполяция христианского священного текста на традиционную повседневность породила то явление, что в значительном количестве бойковских сёл к запрету на употребление с тарелки в день праздника «Главосикы» добавился ещё и запрет на использование миски [18, л. 5]. В этом же контексте следует рассматривать обычай из села Вышни Верецки (современное с. Верхние Ворота) Воловецкого района (Закарпатская обл.), где в 1930-е годы, согласно записям Л. Демьяна, «...не ели из миски, лем с гонца (горшка [34, с. 184]. – *А. К.*)» [1, л. 45].

О повышенной табуированности этого праздника говорит другой чрезвычайно важный запрет. Так, практически на всей территории этнографической Бойковщины в день праздника «Главосикы» принято не работать [5, л. 1; 6, л. 1; 7, л. 4; 16, л. 3]. Известно, что у части сербов в день Усекновения воздерживались от любых работ, ведь он издавна считался одним из самых опасных праздников [36, с. 369]. К этой группе запретов относится поверье «не кивать (не трогать) землю» в праздник «Главосикы». Однако, если на южнославянском этнокультурном пространстве

запрет на работу в большей степени имеет отношение к трагической судьбе Иоанна Крестителя, то в центральной и восточной Бойковщине запреты семантически связаны с архаичным териологическим поверьем (вторая группа запретов). Так, практически на всей территории центрально-восточной Бойковщины, кое-где на западной Бойковщине (Стрыйщина) существует поверье, что в день «Главосикы» все гады (прежде всего змеи) прячутся в землю [3, л. 1; 5, л. 1; 14, л. 1; 15, л. 1; 29, с. 80]. По поводу этого явления здесь бытует народная поговорка: *«На “Главосикы” скрываются все кусики»* [5, л .1; 14, л. 1]. Подобное народное представление встречается также у русских [23, с. 337].

С. Килимник называет праздник «Главосикы» «днём гадов, прощания их с летом-теплом и празднования их “ухода”» [28, с. 134]. В связи с этим на Галицкой Бойковщине пытались в этот день не ходить в лес, поскольку верили, что в противном случае непременно настигнет беда: ужалит змея [5, л. 1; 12, л. 1]. На территории других регионов Украины, в том числе в Закарпатье, такое поверье тоже существовало, однако чаще всего оно относилось к другому сентябрьскому календарному празднику – Воздвижения Честного Креста Господнего (27 сентября по н. ст.) [22, с. 78; 23, с. 338; 29, s. 204; 39, с. 58]. У бойков этот праздник тоже был отмечен змеиной темой. В центрально-восточной Бойковщине (в частности, Рожнятовский р-н Ивано-Франковской обл., Сколевский р-н Львовской обл.) день Воздвижения считался последним сроком пребывания этих хтонических существ на земле [11, л. 1; 15, л. 1]. По этому поводу здесь существовали народные поговорки: *«На праздник “Главосикы” залезают все кусики, а на Честного Креста – все остальные»*, *«На Честного Главы прячутся гады, а на Честного Креста – прячутся остальные»* [15, л. 1]. До сих пор на Бойковщине верят, что змеи, оставшиеся на земле после праздника «Главосикы», являются грешными (то есть укусили людей), из-за чего их земля и не приняла [14, л. 1].

В магическо-символическом поле праздника «Главосикы» на Бойковщине прослеживаются отчётливые признаки опасения и страха перед этим существом подземного мира. Мотивы страха по отношению к змее можно частично рассмотреть в распространенной среди бойков давней народной поговорке. Так, начиная от праздника «Главосикы», считалось, что «гадина уже не имеет силы» [4, л. 3]. Кроме того, на Бойковщине в этот день строго запрещалось употреблять и произносить слово «змея» или «гадина» [10, л. 1; 13, л. 1; 14, л. 1]. Такой запрет в свое время зафиксировал И. Франко на территории Галицкого Подгорья (западная Бойковщина) [37, с. 173]. Это явление выступает довольно архаичным и ведёт начало ещё с первобытных времён. Оно является красноречивым примером языкового табу, появление которого было вызвано страхом перед каким-то божеством. В древности верили, что называя предмет, вызываешь его самого [30, с. 172].

Черты древнего божества у змеи можно проследить на примере некоторых бойковских народных обычаев, связанных с праздником «Главосикы». Так, в селе Липа Долинского района (Ивано-Франковская обл.) обязанность соблюдения поста в этот день респондент мотивировал словами «по́длук гадины» (дословно «согласно гадине», то есть чтобы змея не укусила) [2, л. 1]. Таким образом, с помощью поста человек пытался умилостивить пресмыкающееся и заодно уберечься от него.

Змея в древнеславянской мифологии выступает воплощением хаоса, деструктивных сил, разрушающих космический порядок [40, с. 57]. Однако есть и другие мнения. Так, А. Голан пришёл к выводу, что змея в древности олицетворяла плодотворные силы природы, была трансформируемым образом бога земли и подземных вод [21, с. 79]. Кроме того, в украинской мифологии змей очень часто появляется в образе собирателя дани, охранника границ [20, с. 193].

Последнюю коннотацию змеи передают некоторые гуцульские народные запреты, связанные с днём праздника Усекновения. В частности, в одном из них говорится о том, как человек понёс наказание за смелость в такой день рвать плоды круглой формы: *«Пошёл в орехи (мифологический атрибут змеи. – А. К.) и рвал. – Нет ничего. После здримав си, лег тай уснув. А то пришла гадина и свила си в трое на шею тай сидит. Но пробудил си он, а то шос студене на шее лежит. Мац, а то гад. Видорвав он и верг гет, но 4 недели лижьив, шо заболел из того жьиху»* [35, с. 54].

В приведённом народном предании змея предстаёт в образе стража, оберегающего установленные табу. Кроме того, змея одновременно олицетворяет карающую силу, которая наносит вред человеку, который с лёгкостью пренебрёг народным запретом. Таким образом, можно говорить об определённых позитивных коннотациях образа змеи в этом предании.

Итак, широкое присутствие змеиной темы в празднике «Главосикы» даёт основание утверждать, что именно этот день в народном календаре галицких бойков в древности был одним из так называемых «змеиных» праздников. В этот день, вероятнее всего, происходило прощание с хтоническими существами, их провожали в подземный мир. Кроме того, дохристианские териологичные поверья бойков тесно взаимосвязанны с рядом народно-религиозных табу, имеющих отношение к библейскому рассказу о трагический смерти св. Иоанна Крестителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Научные архивные фонды рукописей и фонозаписей Института искусствознания, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского Национальной академии наук Украины. Фонд 14-3. – Ед. хр. 6. Лука Демьян. Пословицы, загадки, предания, обряды и поверья, обычаи и верования, свадьба (описание), заклинания, игры (забавы). – Т. III. 1930 – 1946 гг. – 128 л.
2. Научный этнографический архив Института истории, политологии и международных отношений Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника (НЭА ПНУ). – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 108. Осенняя обрядность с. Липа Долинского района Ивано-Франковской области. – 2 л.
3. НЭА ПНУ. – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 111. Осенне-зимние календарные обычаи и обряды с. Слобода Болеховска Долинского района Ивано-Франковской области. – 4 л.
4. НЭА ПНУ. – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 113. Осенне-зимние календарные обычаи и обряды с. Слобода Болеховска Долинского района Ивано-Франковской области. – 4 л.
5. НЭА ПНУ. – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 115. Осенне-зимние календарные обычаи и обряды с. Лолин Долинского района Ивано-Франковской области. – 3 л.
6. НЭА ПНУ. – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 126. Зимняя обрядность с. Спас Рожнятовского района Ивано-Франковской области. Обычаи и поверья некоторых осенних праздников. – 5 л.
7. НЭА ПНУ. – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 129. Осенне-зимние календарные обычаи и обряды с. Лопьянка Рожнятовского района Ивано-Франковской области. – 5 л.
8. НЭА ПНУ. – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 130. Осенне-зимние календарные обычаи и обряды с. Ілемня Рожнятовского района Ивано-Франковской области. – 2 л.

9. НЭА ПНУ. – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 132. Осенне-зимние календарные обычаи и обряды с. Ілемня Рожнятовского района Ивано-Франковской области. – 4 л.
10. НЭА ПНУ. – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 134. Календарные обычаи и обряды с. Пидсухы Рожнятовского района Ивано-Франковской области. – 2 л.
11. НЭА ПНУ. – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 136. Осенне-зимние календарные обычаи и обряды с. Сливки Рожнятовского района Ивано-Франковской области. – 3 л.
12. НЭА ПНУ. – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 137. Осенне-зимние календарные обычаи и обряды с. Рипнэ Рожнятовского района Ивано-Франковской области. – 4 л.
13. НЭА ПНУ. – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 139. Осенне-зимние календарные обычаи и обряды с. Дуба Рожнятовского района Ивано-Франковской области. – 3 л.
14. НЭА ПНУ. – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 149. Осенне-зимние календарные обычаи и обряды с. Корчин Сколевского района Львовской области. – 3 л.
15. НЭА ПНУ. – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 150. Календарные обычаи и обряды с. Сопит Сколевского района Львовской областиэ. – 4 л.
16. НЭА ПНУ. – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 152. Календарные обычаи и обряды с. Козёва Сколевского района Львовской области. – 5 л.
17. НЭА ПНУ. – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 154. Осенне-зимние календарные обычаи и обряды с. Плавья Сколевского района Львовской области. – 7 л.
18. НЭА ПНУ. – Фонд 1. – Оп. 6. – Ед хр. 158. Осенне-зимние календарные обычаи и обряды с. Волосянка Сколевского района Львовской области. – 7 л.
19. Богатырёв, П. Магические действия, обряды и верования Закарпатья / П. Богатырёв // Вопросы теории народного искусства. – М, 1971. – С. 167 – 297.
20. Войтович, В. Украинская мифология / В. Войтович. – Киев : Лыбидь, 2002. – 664 с.
21. Голан А. Миф и символ / А. Голан. – М. : Русслит, 1993. – 375 с.
22. Грушевский, М. История украинской литературы : в 6 т. / М. Грушевский. – Киев – Львов, 1923. – Т. 1. – 360 с.
23. Гура, А. Символика животных в славянской народной традиции / А. Гура. – М. : Индрик, 1997. – 912 с.
24. Доманицкий, В. Народный календарь в Ровенском уезде Волынской губернии / В. Доманицкий // Материалы к украинской этнологии. – Львов, 1912. – Т. XV. – С. 62 – 89.
25. Жаткович, Ю. Заметки этнографические с Угорской Руси / Ю. Жаткович // Этнографический сборник. – Львов, 1896. – Т. 2. – С. 1 – 38.
26. Зубрицкий, М. Народный календарь, народные обычаи и поверья, привязанные к единичным дням в неделе и к годовым праздникам. (записанные в Мшанци Старомиского уезда и в соседних селах) / М. Зубрицкий // Материалы к украинско-русской этнологии. – Львов, 1900. – Т. 3. – С. 33 – 60.
27. Капица, Ф. Славянские традиционные верования, праздники и ритуалы / Ф. Капица. – М. : Флинта : Наука, 2001. – 216 с.
28. Килимник, С. Украинский год в народных обычаях в историческом освещении : в 6 т. / С. Килимник. – Виннипег – Торонто, 1963. – Т. 5. Осенний цикл. – 288 с.
29. Колесса, Ф. Людовые верования на Подгорью в с. Ходовичи Стрыйского уезда / Ф. Колесса // Этнографический сборник. – Львов, 1898. – Т. 5. – С. 76 – 98.
30. Ласло-Куцюк, М. Огонь и слово : космогонический миф в Украине / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критерион, 1992. – 257 с.
31. Лозка, А. Беларускі народны каляндар / А. Лозка. – 2-е выд., перапрац. і дап. – Мінск : Полымя, 2002. – 239 с.
32. Матвеева, Н. Солнцеворот : праздники, обычаи, предания (церковно-народный месяцеслов) / Н. Матвеева. – Киев : Укр. Центр духовной культуры, 1995. – 240 с.
33. Новый Завет. – М. : Изд. Московского Патриархата, 1989.
34. Онишкевич, М. Словарь бойковских говорков : у 2 ч. / М. Онишкевич. – Киев, 1984. – Ч. 1: А – Н. – 496 с.

35. Онищук, А. Народный календарь. Обычаи и верования, привязанные к поодиноким дням в году. Записано в 1907 – 1910 гг. в Зеленицы Надвирнянского уезда / А. Онищук // Материалы к украинской этнологии. – Львов, 1912. – Т. 15. – С. 1 – 61.
36. Скуративский, В. Загремел Головосек – тепла прибавит год / В. Скуративский // Млечный путь. – 2006. – № 4. – С. 28 – 29.
37. Толстая, С. Иван Головосек / С. Толстая // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под. общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 1999. – Т. 2. – С. 368 – 370.
38. Франко, И. Людовые верования на Подгорью / И. Франко // Этнографический сборник. – Львов, 1898. – Т. 5. – С. 160 – 218.
39. Шекерик-Доников, П. Год в верованиях гуцулов / П. Шекерик-Доников. – Верховина : Ред. журнала «Гуцульщина», 2009. – 352 с.
40. Kolberg, O. Pokucie. Obraz etnograficzny / O. Kolberg. – Kraków, 1882. – T. 1. – 360 s.
41. Szyjewski, A. Religia Słowian / A. Szujewski. – Kraków : Wydawnictwo WAM, 2003. – 268 s.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе материалов полевых исследований, этнографических источников, собранной исторической и этнологической литературы анализируются дохристианиские и народно-религиозные запреты, преобладающие на Бойковщине в день праздника Усекновения Головы св. Иоанна Крестителя (11 сентября по н. ст.). Доказано, что праздник Усекновения в давние времена у галицких бойков был днём проводов змей в подземный мир.

SUMMARY

In the article based on field sources ethnographical sources, collected historical and ethnological literature, the pre-Christian and national-religious inhibitions, prevailing in «Boikivschyna» on the day of holiday Truncation of the Head of St. John the Baptist (the 11-th of September), are analysed. It is proved that in old times at the holiday Truncation of the Head of John the Baptist Galician Boikos saw snakes off to the underground world.

Мацулька В. А.

ЗМЕНЫ Ў ГАЛАЎНЫХ УБОРАХ ГАРАДСКОГА І СЕЛЬСКАГА НАСЕЛЬНІЦТВА Ў 1-Й ПАЛОВЕ ХХ СТ.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 17.03.2014)

Галаўныя ўборы з’яўляюцца важнай часткай жаночага і мужчынскага комплексаў адзення. Яны завяршалі строй, адлюстроўвалі этнічную, сацыяльную, полаўзроставую, рэлігійную прыналежнасць чалавека, выконваючы ўтылітарную, знакавую, эстэтычную і іншыя функцыі. На працягу многіх стагоддзяў на землях Беларусі існавалі своеасаблівыя галаўныя ўборы мужчын і жанчын, якія мелі і рэгіянальныя адметнасці. Галаўныя ўборы беларусаў 1-й паловы ХХ ст. часткова разглядаліся ў працах Л. А. Малчанавай, Л. В. Ракавай, В. М. Бялявінай, М. Ф. Раманюка, М. М. Віннікавай, Н. М. Калашнікавай, Г. С. Маславай, І. Ю. Смірновай, А. М. Раманюк і іншых.

Аналіз прац, прысвечаных касцюму беларусаў, дзе асвятляюцца і галаўныя ўборы 1-й паловы ХХ ст., сведчыць пра тое, што большасць даследчыкаў засяроджвала сваю ўвагу пераважна на традыцыйных галаўных уборах сялянства. Менш даследаванымі да сённяшняга дня застаюцца галаўныя ўборы гараджан і

іншых груп насельніцтва XX ст. у цэлым. Крыніцай для напісання артыкула паслужыў аналіз прац беларускіх этнолагаў, вывучэнне галаўных убораў у музейных экспазіцыях абласных і раённых цэнтраў Рэспублікі Беларусь, апытанне экспертаў розных населеных пунктаў, фотаздымкі, сабраныя аўтарам у 2012 – 2013 гг. падчас этнаграфічных экспедыцый у Віцебскую, Гомельскую, Гродзенскую, Магілёўскую і Брэсцкую вобласці. Таму вывучэнне галаўных убораў гарадскога і сельскага насельніцтва Беларусі 1-й паловы XX ст. з'яўляецца актуальным і неабходным.

У пачатку XX ст. развіццё транспарту, з'яўленне электрычнасці, кінематографа, аўтамабіляў, рост прамысловай вытворчасці, гарадоў і колькасці насельніцтва, пашырэнне рабочага руху і іншыя фактары пэўным чынам уплывалі на касцюм і галаўныя ўборы. Як паказвае вялікая колькасць фотаздымкаў таго часу, папулярнай вопраткай гараджанак у гэты час становяцца англійскія касцюмы пераважна цёмных колераў, якія складаюцца з блузкі, жакета і спадніцы, пашытых з натуральных тканін: воўны, бавоўны, ільну. Дапаўнялі касцюм разнастайныя дамскія капелюшы з палямі ці без іх, вялікіх памераў, што трымаліся на высокіх прычосках з дапамогай спецыяльных шпілек. Іх якасць залежала ад прыналежнасці да пэўнай сацыяльнай групы і заможнасці. Адметнай асаблівасцю жаночых галаўных убораў першых дзесяцігоддзяў XX ст. былі шапкі або капелюшы, упрыгожаныя штучнымі кветкамі. Высокія прычоскі дам папярэдняга перыяду змяніліся на пучок ці вузел на патыліцы, з'явіўся перманент. Пад уплывам модных тэндэнцый П. Пуарэ ў жаночую моду гараджанак увайшлі турбаны.

Першая сусветная вайна і рэвалюцыя, якая змяніла сацыяльную структуру грамадства, істотным чынам паўплывалі на касцюм і галаўныя ўборы гарадскіх і сельскіх жыхароў. Мода перастала быць прывілеяй арыстакратаў, а стала даступнай шырокім слаям грамадства. У гэты час пашырыліся разнастайныя берэты, памеры якіх паменшыліся ў параўнанні з папярэднім часам; іх насілі простыя гараджанкі, рабочыя фабрык і заводаў. У час Першай сусветнай вайны форма жаночых капелюшоў спрасцілася. Пышныя банты, пер'е, шпількі знікаюць. У час рэвалюцыі замест капелюша выкарыстоўваецца чырвоная хустка. Універсальным жаночым капелюшом, які насілі гараджанкі розных сацыяльных слаёў, згодна з ілюстрацыйным матэрыялам, была шапка-«клош» з маленькімі палямі, апушчанымі ці адкладзенымі ззаду. Яна закрывала ўсю галаву, вушы і нагадвала кацялок. Капялюш-«клош» з'явіўся ў час нэпа. Гэты каскападобны галаўны ўбор жанчыны насілі разам са строгім дзелавым касцюмам або свабоднымі сукенкамі і новай прычоскай – стрыжкай «пад факстрот» ці «ля гарсон» (з фр. «хлопчык»), з коратка стрыжанымі ззаду і зачэсанымі спераду ўверх або завітымі хвалямі валасамі [5, с. 270].

Важнымі прычынамі, якія тармазілі развіццё модных тэндэнцый у пачатку 1930-х гадоў, з'яўляліся захаванне ў краіне дэфіцыту адзення, у тым ліку і галаўных убораў, і нізкія даходы насельніцтва. У пачатку 1930-х гадоў і ў адзенні, і ў прычосках яшчэ адчуваўся ўплыў модных тэндэнцый 1920-х гадоў [9]. Рост жыццёвага ўзроўню насельніцтва стаў назірацца толькі з сярэдзіны 30-х гадоў XX ст. Як і ў папярэдні перыяд, у пашыве модных капялюшыкаў гарадскія жанчыны карысталіся паслугамі хатніх майстроў. У 1930-я гады жаночыя капелюшы паменшыліся ў памерах. У моду ўваходзяць розныя па форме капялюшыкі «ток»,

фескі, саламяныя капелюшы з вузкімі і шырокімі палямі [5, с. 270]. Сярод жанчын з гарадской інтэлігенцыі таксама былі папулярны невялікія капялюшыкі-«таблеткі» з фетру, велюру, аксаміту, якія ўяўлялі сабой маленькую круглую або авальную шапачку з цыліндрычным верхам, без палёў і брыля. У залежнасці ад сезоннага прызначэння такія капялюшыкі адрозніваліся матэрыялам. У міжсезонне жанчыны насілі капялюшыкі-«таблеткі» з фетру, летам – з саломы або шоўку, а зімой – з каракульчы, футра норкі і іншых жывёл. У халодны час на невялікія модныя капялюшыкі жанчыны павязвалі пакупныя хусткі. З канца 1930-х гадоў асабліва папулярным сярод галаўных ўбораў гараджанак становіцца ўсходні галаўны ўбор «чалма». Ён ўяўляў сабой палотнішча тканіны, якое наматвалі на галаву як чалму. Сярод жанчын-рабочых пашыраны былі фетравыя і вязаныя берэты, паркалёвыя, ваўняныя і баваўняныя хусткі. Тонкія хусткі складвалі трохвугольнікам і завязвалі на вузел пад барадой. Цёплыя ваўняныя і баваўняныя хусткі складвалі такім жа чынам, пакрывалі галаву, а канцы, абкручаныя вакол шыі, звісалі свабодна. Дзяўчаты ў міжсезонны час насілі берэты і невялікія хустачкі, якія завязвалі на вузел пад барадой, а зімой – вязаныя шапачкі і берэты.

У 1940-я гады ўсе рэсурсы дзяржавы былі накіраваны на забеспячэнне фронту. Адзенне народа адлюстроўвала суровы пасляваенны час. Амаль усё насельніцтва вымушана было насіць старыя рэчы, у тым ліку і галаўныя ўборы. Гарадскія жанчыны, якія працавалі на прадпрыемствах, у будныя дні пакрывалі галаву хусткамі цёмнага (сіняга, чорнага, чырвонага і інш.) колеру, на святы завязвалі белую паркалёвую хустку. У халодны час гараджанкі насілі пакупныя ваўняныя, а таксама пуховыя хусткі, што прывозіліся ў Беларусь з Расіі. Мужчыны, якія вярнуліся з фронту, доўгі час насілі ваенныя галаўныя ўборы і форму. У 2-й палове 1940-х гадоў у прычосках жанчыны прытрымліваліся традыцыі, заплятал валасы ў косы, або рабілі іншыя вытворныя ад іх прычоскі («бараначкі», «кошыкі», «гулкі»). З канца 1940-х гадоў маладыя дзяўчаты і жанчыны завівалі свае валасы «хвалямі». Адной з самых модных жаночых прычосак былі хвалістыя валасы сярэдняй даўжыні, прымацаваныя з абодвух бакоў невялікімі шпількамі. Модныя жаночыя капялюшыкі ў пачатку 1950-х гадоў замяніліся хусткамі і берэтамі.

У мужчынскім гарадскім касцюме у пачатку XX ст. таксама замацаваўся англійскі класічны касцюм з аднабортнымі ці двубортнымі піджакамі, штанамі і камізэлькай, які будзе панаваць усё XX ст. як адзенне на выхад. На вуліцу ў той час ніхто не выходзіў без галаўнога ўбору. Простыя гараджане выкарыстоўвалі розныя кепкі, фуражкі, картузы, саламяныя капелюшы і іншае. Сацыяльная эліта ў гарадах разам з сурдутамі ці англійскімі касцюмамі некаторы час яшчэ насіла высокія фетравыя капелюшы-цыліндры з невялікімі палямі, якія хутка замянілі капелюшы-«кацялкі» для выхаду ў свет, як дзелавы стыль. Для прагулак выкарыстоўваліся капелюшы-«канацье» з прамымі палямі і невысокім верхам або панамы. Такія капялюшыкі насілі і жанчыны.

Варыянты гарадскога касцюма, прадстаўленыя на фотаздымках гэтага часу, паказваюць, што прычоска мужчын трансфармавалася ў параўнанні з папярэднім часам. Гараджане мелі коратка стрыжаныя валасы, зачэсаныя на прамы прабор або на бок, вусы і маленькую бародку. Зімовым галаўным уборам служылі футравыя шапкі («папахі», «вушанкі», «піражкі» і інш.), часта пашытыя з таго ж футра, што і

каўнер паліто. Гарадская інтэлігенцыя насіла шапкі з дарагога футра (аўчыны (каракульчы), лісы, ваўка, бабра і інш.), у адрозненне ад рабочых, якія не мелі магчымасці набываць такія галаўныя ўборы. Апошнія насілі, як правіла, шапкі з футра труса ці аўчыны. У горадзе быў развіты прыватны пашыў галаўных убораў, асабліва зімовых футравых [8].

Пасля Першай сусветнай вайны і рэвалюцыі галаўныя ўборы сацыяльнай эліты змяніліся, і яна вымушана была, каб не вылучацца з агульнай масы, насіць тое, што насілі ўсе. Як сведчаць фотадакументы і апытанне рэспандэнтаў, самым распаўсюджаным галаўным уборам мужчын-гараджан да сярэдзіны ХХ ст. застаюцца фуражка і картуз. Звычайна фуражка («хфуражка») добра трымала форму. Рабілі яе з больш шчыльнага чорнага матэрыялу або фетру. Яна мела высокі верх, а да аколышка прымацоўваўся каляны, лакавы брыль. Картуз шылі з больш мяккай (шэрай, чорнай, карычневай) шарсцяной ці паўшарсцяной тканіны, летні варыянт – з палатна, а аколышак і брыль рабілі з некалькіх слаёў тканіны, каб добра трымалі форму [6, с. 210].

У 1920 – 1930-я гады ў мужчынскім касцюме назіраліся атрыбуты ваеннай формы (шынялі, гімнасцёркі, галіфэ і г. д.), выкарыстоўваліся кепкі, картузы, а таксама цюбецейкі. Пасля Вялікай Айчыннай вайны працягвалася традыцыя нашэння ваеннай формы і разам з ёй былі распаўсюджаны «лётчыцкія» і «танкісцкія» шлемы, фуражкі, якія забяспечвалі зручнасць і прастату. Маладыя хлопцы аддавалі перавагу спартыўнаму стылю і насілі адпаведныя шапкі і кепкі [6, с. 211].

Традыцыйныя жаночыя («наметка», «чапец»), а таксама адметныя лакальныя («галава», «пушанка» і інш.) галаўныя ўборы, якія ў сваіх дэталях адлюстроўвалі сацыяльны і ўзроставы статус уладальніцы, практычна знікаюць і існуюць у аддаленых вёсках на тэрыторыі Беларусі ў пачатку ХХ ст. Напрыклад, у мястэчку Гародна Пінскага павета Мінскай губерні ў гэты час жанчыны, па традыцыі, завівалі «намітку». Узроставым адрозненнем маладых жанчын ад старых заставаліся крыху адкрытыя спераду валасы [7, с. 382]. Своеасаблівы лакальны галаўны ўбор «галава» таксама адрозніваўся ва ўзроставых групах. Так, у старых жанчын з горада Турава ён быў большы, чым у маладых, а ў Давыд-Гарадку, наадварот, большы галаўны ўбор насілі маладыя жанчыны [3, с. 41].

У пачатку ХХ ст. у жаночы сялянскі касцюм пранікаюць пакупныя хусткі з раслінным арнаментам. На фотаздымках кірмашу з вёскі Дражня Бабруйскага павета, зробленых І. А. Сербавым у 1911 – 1912 гг., бачна, што некаторыя маладыя жанчыны на святы павязвалі пакупныя хусткі [4, с. 432, 436]. Вядома, што ў якасці галаўных убораў сельскія жанчыны таксама паўсюдна насілі саматканыя хусткі. Даматканыя вырабы заўсёды аздаблялі вышытым арнаментам і махрамі. Спосабы павязвання залежылі ад мясцовых традыцый: «з рожкамі», «на бабку», «пад каўпачок», «у калебку», «кружочкам», «пад хабачку», але часцей – уніфікаваным спосабам, калі вузел завязвалі пад барадой. Хусткі, што бытавалі ў асяроддзі беларускіх жанчын, часта мелі найменні, вытворныя ад назвы матэрыялу: «кашамірка», «шарсцянка», «тараноўка», «паркалёўка», «казміроўка» і іншыя. Пакупныя хусткі ў гэты час часцей выкарыстоўвалі вясковыя жанчыны ў памежных з іншымі краінамі (Расіяй і Польшчай) вёсках. Як адзначала жыхарка вёскі Адэльск

Гродзенскага раёна Амелія Канстанцінаўна Ёдэль, 1929 г.н., *«моды тыя з Польшчы прывозілі. У Варшаву хадзілі і куплялі там хусткі і да вайны, і пасля»* [1, л. 6]. У Гомельскай вобласці, як сведчаць звесткі, асноўным галаўным уборам маладых і сталых жанчын да канца 1950-х гадоў заставалася самаробная хустка, якую рабілі з пакупнога паркалю і аздаблялі вышытым «гладдзю» раслінным арнаментам [2, л. 6]. Паўсюдна ў Беларусі бытавалі цёплыя даматканыя хусткі («апінанка», «акручванка», «пакрывала» і інш.), што вярнуліся ў шырокі ўжытак у перыяд Вялікай Айчыннай вайны ў сувязі з цяжкім сацыяльным становішчам. У прычосках вясковыя, асабліва сталыя жанчыны доўгі час прытрымліваліся традыцыі. Маладыя запляталі валасы ў косы, закручвалі іх вакол галавы. Нягледзячы на тое, што ў гэты час традыцыйныя «наметкі» замяніла хустка, старыя жанчыны амаль да канца 1940-х гадоў закручвалі свае валасы на «лямец», а зверху пакрывалі вязаным чапцом і хусткай.

Даследаванне паказала, што змены ў галаўных уборах беларусаў былі звязаны з эканамічнымі, палітычнымі, сацыяльнымі фактарамі, а таксама моднымі накірункамі. Значны ўплыў на развіццё галаўных ўбораў і касцюма ў цэлым і ў горадзе, і ў вёсцы ў пачатку XX ст. аказала рэвалюцыя, Першая сусветная і Вялікая Айчынная вайна. Аналіз літаратурных крыніц, архіўных і фотаматэрыялаў дазваляе зрабіць высновы, што ў 1-й палове XX ст. у сялянскім касцюме традыцыйныя галаўныя ўборы бытуюць у асяроддзі сталага пакалення, а моладзь носіць уніфікаваныя галаўныя ўборы на гарадскі манер. На працягу пазначанага часу у вясковых жанчын асноўным галаўным уборам заставалася хустка. У прычосках прытрымліваліся традыцыі, аддаючы перавагу заплеценым косам. У прадстаўнікоў сацыяльнай эліты, гарадской інтылегенцыі, якія карысталіся паслугамі цырульняў, пераважалі модныя стрыжкі і ўкладкі, каскападобныя капелюшы, берэты, «таблеткі», «мінінгіткі» і іншыя, а таксама модныя галаўныя ўборы іншых народаў (чалма, турбан і інш.). У галаўных уборах мужчын у 1920 – 1940-я гады захоўваецца ваенны стыль. З 1930-х гадоў традыцыйны картуз вяскоўцаў паступова замяняе пакупная фуражка і кепка з шэрага і чорнага сукна. Зімовыя шапкі сельскіх мужчын шыліся з натуральнага футра і былі розныя па форме.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (АЦДБКМЛ). – Фонд 6. – Воп. 14. – Спр. 189. – Л. 1 – 13. Матэрыялы Гродзенскай этнаграфічнай экспедыцыі аўтара 2013 г. па галаўных уборах беларусаў.
2. АЦДБКМЛ. – Фонд. 6. – Воп. 14. – Спр. 191. – Л. 1 – 16. – Матэрыялы Жыткавіцкай і Столінскай этнаграфічных экспедыцый аўтара 2013 г. па галаўных уборах беларусаў.
3. Беларускае народнае адзенне / Л. А. Малчанава [і інш.] ; пад рэд. В. К. Бандарчыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 96 с.
4. Беларусы ў фотаздымках Ісака Сербава. 1911 – 1912 = The Belarusians in the photos by Isaac Serbau = Baltarusiai Isako Serbovo metu fotografijose / склад., аўт. уступ. арт. В. А. Лабачэўская; рэдкал. : Т. У. Бялова (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БелЭн, 2012. – 456 с.
5. Бялявіна, В. М. Жаночы касцюм на Беларусі / В. М. Бялявіна, Л. В. Ракава. – Мінск : Беларусь, 2007. – 350 с.
6. Бялявіна, В. М. Мужчынскі касцюм на Беларусі / В. М. Бялявіна, Л. В. Ракава. – Мінск : Беларусь, 2007. – 303 с.
7. Віннікава, М. М. Мастацка-пластычныя асаблівасці традыцыйнага касцюма мястэчка Гародна Пінскага павета Мінскай губерні / М. М. Віннікава // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі

і фальклярыстыкі / НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2013. – Вып. 14. – 426 с.
8. Идеология «советского вкуса» : 1950 – 1960-е гг. // История шляп [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.italymoda.ru/ideologiya-sovetskogo-vkusa-1950-1960-e-gg. – Дата доступа : 06.09.2013.
9. История моды // История советской моды [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://amnesia.pavelbers.com/Moda%20Sovetskaja.htm. – Дата доступа : 02.11.2013.

РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены изменения в головных уборах городского и сельского населения Беларуси, произошедшие в 1-й половине XX в. Под влиянием политических, социально-экономических и культурных факторов названного времени.

SUMMARY

In the article considered the changes in the headdresses of urban and rural population of Belarus, which took place in the first half of the XX century under the influence of political, socio-economic and cultural factors occurring in specified time.

Морунов А. А.

АКТУАЛЬНЫЕ ВЫЗОВЫ И ОТВЕТЫ ТРАДИЦИОННЫХ НЕХРИСТИАНСКИХ КОНФЕССИЙ БЕЛАРУСИ

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 14.03.2014)

Нехристианские конфессии, ислам и иудаизм, на протяжении нескольких столетий органично присутствуют в этноконфессиональной структуре Беларуси, в большей или меньшей мере оказывая влияние на белорусскую культуру, одновременно развиваясь в её контексте, вырабатывая уникальные формы сосуществования и взаимодействия с христианским большинством белорусского населения. Этот опыт особенно ценен в современных условиях интенсификации миграционных потоков, интенсивной кросскультурной коммуникации, соотнесения традиционализма и модернистских тенденций.

В задачи исследования входит выявление наиболее актуальных проблем, общих для нехристианских конфессий, рассмотрение путей их решения в иудейской и мусульманской конфессиях. Конечная цель – установление того общего в этнической и религиозной культуре нехристианских конфессий, что в конечном итоге делает их органичными компонентами этнокультурного пространства современной Беларуси.

Представленный анализ опирается на материалы интервью, взятых автором у представителей еврейских и мусульманских общин Минска, Ивья, Бобруйска, Мстиславля, Гродно, Новогрудка и других населённых пунктов в период с 2003 г., материалы электронных СМИ, научные публикации и справочно-статистическую информацию, находящуюся в открытом доступе.

Согласно переписи населения 2009 г., в Республике Беларусь проживает 30 000 человек, исповедующих ислам, из них численность татар составила 7 316 человек, вторыми по численности являются азербайджанцы (5 567 человек), исповедующие шиитское направление ислама.

Соответственно, количество мусульман-суннитов в Беларуси составляет немногим более 24 000 человек. Татар среди них меньше 40%. Остальные мусульмане – представители различных этносов советской и постсоветской волн миграции (включая определённую долю татар – выходцев из республик бывшего СССР). При этом белорусские татары составляют около 95% местного мусульманского духовенства, что объясняется требованием законодательства, согласно которому религиозной деятельностью в Республике Беларусь имеют право заниматься только белорусские граждане.

По словам муфтия Али Вороновича, кадровый вопрос белорусского мусульманского духовенства решается главным образом благодаря выпускникам и студентам Российского исламского университета и медресе «Мухаммадия» Казани. В основном, это этнические татары, выходцы из Беларуси, учитывающие белорусские культурные особенности в своей практической деятельности.

Подобный контакт белорусских и казанских татар – относительно новое явление. Долгое время татарская культура на белорусских землях развивалась изолированно от татар Поволжья и Крыма. Еще в XVI в. белорусские татары утратили родной язык. В настоящее время последствия такой длительной взаимной изоляции играют двоякую роль в татарской общине. Так, представители старшего поколения как коренных белорусских, так и казанских татар последней миграционной волны чувствуют отчуждение, вызванное различием языка и традиций. Впоследствии, вероятно, молодые белорусские татары, прошедшие обучение в Казани, смогут адаптировать эти две ветви татарской культуры на белорусской почве, однако подобная «прививка» неизбежно трансформирует культуру белорусских татар.

Другой заметной тенденцией в современном культурном развитии белорусских татар является постепенная утрата ими религиозных традиций. Это приводит к размытию этнической идентичности и последующей ассимиляции татар в славянском окружении. Согласно замечанию Али Вороновича, такие этнообразующие признаки, как язык, общая экономика и территория, для белорусских татар потеряли свою актуальность в предшествующие исторические периоды. Татары Беларуси, Литвы и Польши, некогда объединенные пространством Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой, позже – Российской империи, сейчас разделены государственными границами. В Республике Беларусь татары также расселены в основном спорадически. В ходе урбанизации такие очаги татарской культуры, как Новогрудок, Ивье, Смиловичи и другие, постепенно утрачивают своё значение в том виде, как это было в предыдущие эпохи. Этническая специализация профессиональной деятельности татар также является достоянием прошлого. К настоящему времени объединяющую роль продолжают играть только религия и семейные связи.

Таким образом, в целом для мусульманской конфессии в Беларуси, особенно в больших городах, обоснованным является следующий вывод: носители наиболее традиционной для Беларуси формы ислама – белорусские татары – в наши дни составляют меньшинство среди практикующих мусульман. К примеру, большинство прихожан мечети по этническому составу представлено (по убывающей): арабами, афганцами, азербайджанцами, узбеками, кавказскими народами, турками. Татары

составляют около 5% прихожан и 95% духовенства. Происходит замещение татар представителями диаспор новых мигрантов в мусульманских общинах крупных городов. Можно сказать, что современное татарское духовенство является транслятором исламской культуры в той форме, которая образовалась за шестисотлетнюю историю татар в Беларуси.

В современном этнокультурном развитии иудейской конфессии в Республике Беларусь можно наблюдать схожие тенденции с судьбой белорусских татар. Однако наиболее очевидным различием будет то, что в случае с исламом в последние 20 лет в Беларуси наблюдается увеличение числа мусульман в целом, и на этом фоне – сокращение количества татар, главным образом по причине ассимиляции. В отличие от ислама, не привязанного к определённому этносу, носителями иудейской традиции фактически являются этнические евреи. В 1989 г. в Беларуси проживало 112 000 евреев. К 2009 г. их количество в Беларуси уменьшилось до 12 926 человек.

Если в случае с белорусскими мусульманами в целом и татарами в частности мы можем наблюдать приток мусульманского населения из других стран, то есть положительное миграционное сальдо в том числе этнических татар, установление культурных связей между белорусскими и казанскими татарами, то миграционное сальдо иудеев в Беларуси является радикально отрицательным. Что же касается культурных связей, то белорусские еврейские общины тесно связаны с евреями зарубежья – Израиля, США, Германии и других стран. Эти связи основываются прежде всего на поддержании семейных, экономических, культурных контактов между евреями, иммигрировавшими в своё время из Беларуси, с одной стороны, и остающимися в стране – с другой. Культурные различия в религиозном плане между иудеями разных стран существенно меньше, чем между мусульманами. Это легко объясняется тем, что все иудеи этнически являются одним народом, в то время как ислам исповедует множество разнообразных этносов. Интенсификация миграционных потоков в XX – XXI вв. в ещё большей степени нивелирует культурные различия между еврейскими общинами. Иными словами, еврейско-иудейская идентичность является более устойчивой, чем татарско-мусульманская.

В то же время, несмотря на относительно устойчивую идентичность, для большинства белорусских евреев актуальна проблема фрагментальной религиозности. Во многом это обусловлено строгостью и сложностью требований ортодоксального иудаизма к повседневному образу жизни. В качестве яркого примера можно назвать требования кашрута: запрет на смешение мясной и молочной пищи, на употребление в пищу свинины, рекомендация питаться кошерной пищей. Другим ярким примером может быть галахический запрет трудиться по субботам. Из бесед автора со многими евреями – представителями старших поколений, у большинства из них возникает чувство неловкости при посещении синагоги или общении с практикующими религиозными единоверцами. Считая себя евреями, они в то же время боятся осуждения за отход от требований религии и религиозную безграмотность. Подобная проблема характерна и для многих татар.

Такая фрагментальная религиозность, как правило, выражается в сохранении традиции семейного ужина по пятницам, в некоторых случаях – проведении семейного застолья на Хануку, Бар-мицва, сохранении традиции обрезания.

Во многих случаях фрагментальная религиозность впоследствии приводит к ассимиляции и утрате конфессиональной принадлежности. Рудименты религиозной традиции при этом могут сохраняться при переосмыслении семейной традиции либо индивидуальных привычек. В случае с исламом религия не дала ответ на проблему адаптации религиозных требований к современной светской культуре и образу жизни.

В свою очередь, в рамках иудаизма (в частности, на протяжении 20 лет в Беларуси) без внутриконфессионального конфликта существует такое направление как прогрессивный иудаизм, в настоящее время объединяющий большинство верующих иудеев в стране. По существу, прогрессивный иудаизм является тем самым компромиссом, который адаптирует многие галахические требования к современным условиям жизни, в том числе в гендерных вопросах. Например, в прогрессивном иудаизме наряду с Бар-мицвой – обрядом инициации подростков-мальчиков, практикуется бат-мицва как аналогичный обряд для девочек. Прогрессивный иудаизм также не исключает возможности исполнения функций раввина женщиной. Для сравнения следует заметить, что адат белорусских татар ещё в XIX в. также характеризовался большей демократичностью, чем у большинства народов. Среди татарок не был распространён хиджаб, а в требованиях к пище халяльным считалось, в частности, мясо, приготовленное согласно иудейским и христианским религиозным требованиям (за исключением свинины). Считается, что пример белорусских татар вдохновил известного татарского интеллектуала XIX – XX вв. Исмаила Гаспринского на разработку доктрины джадидизма (от араб. جديد jadīd – «новый», араб. جديدية jadīdiyya – «обновленчество») и концепции открытия «врат иджтихада» для решения задач, которые ставила перед мусульманами европейская цивилизация. В среде современных белорусских мусульман движения как ортодоксальной так и модернистской направленности существуют, хотя и не афишируются (представители ортодоксального направления – Али Воронович, Исмаил Александрович; модернистского – Абу-Бекир Шабанович, Ибрагим Конопацкий). В то же время среди белорусских евреев оба направления сосуществуют достаточно гармонично.

Таким образом, в традициях как мусульман, так и евреев Беларуси присутствует потенциал решения данной проблемы.

Традиционные нехристианские конфессии иудеев и мусульман Беларуси в наши дни, как и на протяжении предшествующей многовековой истории, являются органичными составляющими этноконфессиональной культуры Беларуси. Общим для данных направлений выступает то, что в своём поиске ответов на актуальные вызовы эти конфессии способствуют осуществлению культурной коммуникации Беларуси с другими странами, поддерживая её резистентность и культурное многообразие.

РЕЗЮМЕ

В статье проанализированы ключевые тенденции развития нехристианских традиционных конфессий в контексте этноконфессиональной структуры Республики Беларусь. В основу анализа положены материалы интервью, взятых автором у представителей еврейских и мусульманских общин Минска, Ивья, Бобруйска, Мстиславля, Гродно, Новогрудка и других населённых пунктов в

период с 2003 г. по настоящее время, а также материалы электронных СМИ, научные публикации и справочно-статистическая информация, находящаяся в открытом доступе.

SUMMARY

Within the article analyzed several key trends in the non-Christian faiths development in the traditional ethnic and confessional structure of the Republic of Belarus. The analysis based on interviews with Jewish and Muslim representatives in Minsk, Ivie, Bobruisk, Mstislavl, Grodno, Novogrudok and others in the period since 2003, on electronic media materials, scientific publications as well on reference and statistical data, which is in the public domain.

Навагродскі Т. А.

МУЧНЫЯ СТРАВЫ Ў СІСТЭМЕ ХАРЧАВАННЯ БЕЛАРУСКАГА ЭТНАСУ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 17.03.2014)

Значнае месца ў традыцыйнай культуры харчавання беларусаў займаюць стравы і вырабы з мукі. У помніках старабеларускай пісьменнасці мука сустракаецца пад назвай «брашно». У XIX ст. шырокае распаўсюджванне мелі розныя віды «чорнай» мукі: жытняя, аўсяная, грэцкая, гарохавая. «Белая» мука – пшанічная – ужывалася значна радзей, у асноўным для прыгатавання святочна-абрадавых страў. Мука была свайго роду паказчыкам багацця і дабрабыту ў доме. *«Усякая гаспадыня, калі мукі поўна скрыня»*, – казалі ў такім выпадку ў народзе. Муку атрымлівалі шляхам размолу зерня збожжавых з дапамогай жорнаў.

На працягу многіх стагоддзяў асноўным прадуктам харчавання з мукі ў беларусаў быў жытні хлеб [5, с. 6 – 11].

Акрамя хлеба, з той жа рошчыны пяклі «лапуны», «сачні», «лепні». Лапуны ўяўлялі сабой кавалак крыху пасоленага цеста велічынёй з кулак, які раскачвалі па ўсё плошчы патэльні і пяклі ў печы. Сваю назву яны атрымалі, відаць, ад гуку, які ўтвараўся пры разбіўцы цеста далоняй. Лапуны звычайна пяклі ў тым выпадку, калі не хапала выпечанага раней хлеба. Здаралася, што іх рыхтавалі ў дарогу, на сенакос, змазвалі салам або маслам. Да лапуноў былі падобныя сачні, што выпякаліся больш тонкімі. Калі ж сачні пяклі «з прыпёкай», гэта значыць намазвалі зверху тонкім слоем вадкага тварагу, смятаны ці тоўчанай бульбы з маслам, то яны атрымлівалі назву «ляпней» [6, с. 7].

З ледзь укіслага цеста гатавалі «драчоны», «ладкі», «крывянікі». Для выпечкі драчоны ў цеста дадавалі квас або сыроватку, разводзілі малаком і падсыпалі мукі. Атрыманае цеста займала прамежкавае становішча паміж хлебным і блінным. На патэльню яго налівалі лыжкай. Зверху спечаную драчону намазвалі маслам, салам, а ў пост – мёдам. «Ладкі» пяклі, як і драчоны, толькі не намазвалі зверху, і таму звычайна ўжывалі з якой-небудзь маканінай. Калі да цеста, з якога пяклі драчоны і ладкі, дадавалі кроў свежазабітай жывёлы, то такія вырабы называлі «крывянікамі».

Шырока распаўсюджанымі ў XIX ст. былі бліны, вядомыя на тэрыторыі Беларусі з больш старажытных часоў. Іх смакавыя якасці ў многім залежалі ад кулінарнага майстэрства, мясцовых традыцый, гатунку мукі. М. Я. Нікіфароўскі адзначаў, што па роду бліноў мясцовы жыхар мог вызначыць становішча і дабрабыт сям’і. Напрыклад, калі ў доме пяклі жытнія бліны, гэта сведчыла пра тое, што тут

чакаюць прыезду блізкіх родзічаў, калі ж пяклі ячныя бліны – дакладная прыкмета таго, што ўчора выпякалі якія-небудзь іншыя, пшанічныя бліны пяклі на памінкі, грэцкія – на Масленіцу, аўсяныя, якія рашчынялі звечара, указвалі на звычайны сямейны парадак жыцця, а калі іх гатавалі раніцай з поснага цеста, гэта ўказвала на нечаканасць, хваробу, адсутнасць каго-небудзь у доме [6, с. 9 – 10].

Цеста для бліноў замешвалі ў спецыяльнай пасудзіне – блінніцы (бліноўцы), налівалі лыжкай на патэльню, папярэдне змазваючы яе кавалачкам сала. Бліны выпякалі перад полымем на вуглях, складвалі адзін на адзін у рэшата або іншую вялікую пасудзіну. Елі іх звычайна на сняданне з салам, вадкім тварагом, смятанай, мёдам. «Блінная яда – да вечара хада», – такую высокую адзнаку давалі блінам, якія, здаралася, задавальнялі патрэбу ў ежы на працягу ўсяго дня.

Мучныя вырабы ў выглядзе кольцаў, якія гатаваліся з заваранага цеста, называлі «абаранкамі». «Радзімай» абаранка лічыцца горад Смаргонь Гродзенскай вобласці. Тут упершыню з заваранага цеста пачалі вырабляць вузкія жгуцікі і выпякаць з іх абаранкі рознай велічыні, але таўшчынёй не больш за 1,5 см. У кожным беларускім горадзе, асабліва ў мястэчках, у XIX ст. абаранкі мелі сваё асаблівае адценне. Вядомы, напрыклад, янавіцкія, пінскія, бешанковіцкія, полацкія, мірскія абаранкі і іншыя.

З аўсянай мукі гатавалі кісель. Муку залівалі цёплай вадой і ставілі на ноч у цёплае месца. У некаторых мясцовасцях (Палессе, Паазер’е) туды дадавалі тры бярозавыя вугалькі, каб мука «не гарэніла». Раніцай выціскалі рукамі ці лыжкай на рэшаце і атрыманую цэжу варылі. Атрымліваўся вельмі смачны кісель, які любілі ўсе. Ужывалі яго ў цёплым і халодным выглядзе з алеем, маслам, малаком, сытою. Вадкі аўсяны кісель, які займаў прамежкавае становішча паміж поліўкай і сапраўдным кісялём, называўся журам. На Тураўшчыне журам называлі кісель, прыгатаваны з падсмажанай аўсянай мукі. Жур ужываўся пераважна цёплым з дадаваннем масла або алею. Халодны ён страчваў свае смакавыя якасці і, як правіла, не выкарыстоўваўся.

Акрамя аўсянага, у XIX ст. гатавалі таксама гарохавы кісель. Гарох разварвалі, ачышчалі ад шалупіння і давалі астыць, каб ён загусцеў і стаў цвёрдым. У час яды яго разразалі на кавалачкі і палівалі алеем. Елі спецыяльнымі відэльцамі, зробленымі з лучыны. Гарохавы кісель са старажытных часоў з’яўляецца абрадавай стравай.

З розных відаў мукі гатавалі «баўтуху» і «калатуху». Сваю назву яны атрымалі, верагодна, ад назвы працэсу і прылад, якія выкарыстоўваліся для іх прыгатавання: муку боўталі з вадой, гэта значыць пастаянна мяшалі, узбівалі спецыяльнай прыладай – калатоўкай. П. В. Шэйн адзначаў падабенства паміж баўтухай і калатухай у тэхналогіі прыгатавання і спосабе ўжывання. Абедзве стравы варацца з узбоўтанай у вадзе мукі, гатуюцца рэдкімі і з’ядаюцца цёплымі. Адрозненне заключаецца ў складзе кампанентаў: для прыгатавання баўтухі выкарыстоўвалі жытнюю, ячную і радзей пшанічную муку; для калатухі – грэцкую, гарохавую, бабовую [8, с. 3].

Вельмі простым па тэхналогіі прыгатавання было талакно. Авёс спачатку парылі ў гаршку, пасля сушылі ў добра прапаленай печы, таўклі ў ступе, малолі ў жорнах і прасейвалі. Талакно ўжывалі па-рознаму. Яго насыпалі ў кішэні і елі нават у час працы. Калі ж атрыманую аўсяную муку разводзілі халоднай падсоленай або

падсалоджанай вадой, то такую боўтанку паядалі лыжкамі. Актыўна ўжывалі талакно ў сенакосную пару, таму што яно папярэджвала смагу. На тэрыторыі Беларусі талакно сустракаецца таксама пад назвай «мілта» [3, с. 187].

Улюбёнай мучной стравай была саладуха, якую звычайна ўжывалі ў час посту. Яе гатавалі ў кожным рэгіёне Беларусі па-рознаму. Муку самага тонкага памолу заварвалі гарачай вадой і ставілі на некаторы час у цёплае месца, каб укісла. Пасля гэтага саладушнае цеста змяшчалі ў вольны пячны дух. Астатняе залежала ад майстэрства і спрыту гаспадыні, якая павінна была своечасова дастаць з печы гаршчок з саладушным цестам, хутка яго ахаладзіць, закапаўшы звычайна ў снег, і паставіць зноў у печ. Аперацыя па награванні і далейшым ахалоджванні паўтаралася 2-3 разы, пасля чаго саладуха была гатова. У Гродзенскай губерні для прыгатавання саладухі вырошчвалі солад. Для гэтага пэўную колькасць жыта залівалі вадой і пакідалі ў цёплым месцы на некалькі дзён, пакуль на зерні не з'явяцца расткі.

Тады ваду вылівалі, а само жыта сушылі на сонцы, малолі і гатавалі саладуху [3, с. 187 – 188]. На Міншчыне страву рабілі таксама з молатага жытняга соладу, гатавалі па спецыяльнай тэхналогіі і выкарыстоўвалі затым для выпечкі сакавіцкага хлеба [4, с. 217 – 218]. Адзначаныя факты дазваляюць зрабіць выснову, што назва стравы паходзіць ад слова «солад» і першапачаткова яе гатавалі толькі з прарошчанага соладу. Вельмі смачнай лічылася саладуха, калі да яе дадавалі крыху мёду або цукру. Ужывалі страву з адваранай бульбай, а дзеці макалі ў яе хлеб або намазвалі ёю хлебныя лусты. Прымянялася саладуха і ў народнай медыцыне, напрыклад, пры лячэнні прастудных захворванняў. Па звестках інфармантаў, саладуху актыўна ўжывалі ў ежу ў час посту.

Адной з распаўсюджаных страў была зацірка, што атрымала назву ад працэсу, які выкарыстоўвалі для яе прыгатавання: жытнюю, пшанічную або грэцкую муку заціралі лыжкай або рукамі ў місцы, падліваючы крыху вады. Некаторыя ўбівалі ў такое цеста яйкі. Атрыманыя пасля заціранне рваныя кавалачкі засыпалі ў кіпень і варылі. Пасля гатоўнасці забельвалі малаком. Калі ж зацірку варылі толькі на вадзе, то пасля гатоўнасці яе запраўлялі маслам або салам.

Для беларускай народнай кулінарыі XIX – пачатку XX ст. характэрны мучныя вырабы, вядомыя пад назвай клёцкі. Клёцкі гатавалі з пшанічнай, грэцкай, жытняй, ячнай мукі або два віды мукі змешвалі ў розных спалучэннях. Першапачаткова клёцкі гатавалі з даволі шчыльнага цеста і называлі «качанымі». Для іх прыгатавання цеста рэзалі на невялікія кавалачкі, качалі з іх у руцэ шарыкі, пакідалі на некаторы час «вянуць» і толькі тады кідалі ў кіпень.

Другі від клёцак – з начынкай, «з душамі». Для іх прыгатавання ў кожную качаную клёцку змяшчалі маленькі кавалачак сала. Іх таксама кідалі ў кіпень, што папярэджвала развар. Клёцкі ўжываліся і як абрадавая страва ў памінальныя дні. Аналагічным чынам клёцкі гатавалі ў Польшчы і ў паўночна-заходніх раёнах Украіны. На тэрыторыі Беларусі яны таксама больш пашыраны ў заходняй частцы Беларусі. Можна меркаваць, што ў беларускай кухні мучная страва пад назвай «клёцкі» з'явілася ў выніку запазычанняў з тэрыторыі Польшчы [5, с. 14].

Традыцыйным для беларусаў быў кулеш, які ўяўляў сабой рэдкаватую мучную страву, прыгатаваную з розных відаў мукі. Найлепшымі лічыліся пшанічная і грэцкая. Для куляшу ў чыгун з варам сыплюць муку і ўзбіваюць яе спецыяльнай

драўлянай палачкай, якая на Палессі называлася «мялам» [3, с. 47]. Перад падачай на стол страву аздаблялі закрасамі і ставілі на некаторы час у печ. Ужывалі кулеш цёплым, а калі яго ахалоджвалі, то атрымлівалася амаль новая самастойная посная страва, якая называлася «брускі» [6, с. 19].

З аўсянай або грэцкай мукі гатавалі камы. Муку замешвалі на вадзе да густога цеста, з якога рабілі шарыкі велічынёй з курынае яйка, кідалі ў кіпень і варылі. Калі камы былі звараны, ваду сцэджвалі і залівалі іх малаком, растопленым салам або алеем. На Віцебшчыне камы гатавалі толькі з бобу і гароху, зрэдку яшчэ з бульбы [6, с. 19]. Развараны боб, гарох або бульбу таўклі ў ступе, падсольвалі і рабілі шарыкі. Маглі ставіць іх на патэльню ў печ, каб утварылася скарынка. Такія шарыкі, начыненыя кавалачкамі свінога сала, называлі «камы з вераб'ямі» [2, с. 150]. Камы выкарыстоўвалі як абрадавую страву падчас памінак.

Па тэхналогіі прыгатавання блізкай да саладухі была кулага. Але большасць крыніц, а таксама матэрыялы этнаграфічных экспедыцый указваюць на выкарыстанне ягад для яе прыгатавання, часцей за ўсё бяскостачкавых: чарніц, суніц, брусніц, малін, буякоў [1, л. 19, 26, 35, 49, 50, 64]. Ужывалі таксама вішні і слівы, але з іх папярэдне даставалі костачкі. Муку і ягады варылі ў закрытым гаршку да гушчыні кісялю. На Віцебшчыне ягады спачатку ставілі ў вольны дух печы, каб яны запарыліся, а потым «закалочвалі» іх мукой. Прычым, акрамя жытняй мукі, выкарыстоўвалі і пшанічную. Кулагу елі як цёплую, так і халодную, ужывалі як «ласую» страву, гэта значыць лічылі своеасаблівым дэсертам [9, с. 34]. У Магілёўскай губерні, па звестках Е. Р. Раманава, для кулагі заварвалі жытнюю муку і пакідалі яе на некаторы час у цёплым месцы для браджэння. У выніку яна атрымлівалася саладкаватай. Потым яе яшчэ варылі ў печы з калінай. Гатавалася гэтая страва рэдка і толькі ў заможных сем'ях [7, с. 34]. На Палессі муку разводзілі халоднай вадой, потым квасілі і толькі пасля гэтага ставілі ў лёгкую печку гатавацца [8, с. 48]. Кулага была папулярнай стравай на Купалле.

Такім чынам, у прыгатаванні кулагі можна вылучыць некалькі паслядоўных этапаў: заварванне мукі або размешванне з халоднай вадой, вытрымка ў цёплым месцы для браджэння («каб засаладзілася»), варка ў печы з ягадамі або без іх.

З жытняй мукі ў заможных сем'ях гатавалі дэсертную страву – «таўчонікі» [4, с. 215]. Прасеяную муку замешвалі ў вадзе, падсалоджанай мёдам. Адразу ж з атрыманага цеста, не квасячы яго, выпякалі праснакі. Іх падсушвалі, таўклі ў ступе, прасейвалі праз густое рэшата і сыпалі ў звараны і падрумянены мёд столькі, каб маса была густой. Яшчэ некаторы час яе гатавалі і, калі яна пачынала гусцець застываючы, дадавалі адвараную і пакрышаную апельсінавую цэдру. Старанна перамяшаўшы, масу раскатвалі на кухоннай дошцы і разразалі на кавалкі. Каб таўчонікі прылягалі, іх прыцiскалі з двух бакоў.

Ва ўсходніх раёнах Палесся з мукі пяклі «лазанкі», «цыганкі» і іншае. Для прыгатавання лазанак муку замешвалі да цеста, якое раскатвалі на дошцы, разразалі наўскос на невялікія кавалачкі і кідалі ў кіпень. Пасля іх ставілі ў закрытым посудзе ў пячны дух, абліўшы смятанай [1, л. 26]. Для «цыганак» замешвалі крутое цеста з грэцкай мукі, з якога рабілі круглыя аладачкі. Складвалі іх у гаршчок, залівалі алеем і ставілі ў печ. Іх назва звязана з цёмным колерам, які атрымліваўся пасля

замешвання цеста з грэцкай мукі. Ва ўсходняй частцы Палесся гатавалі кашу з грэцкай мукі, якая таксама называлася «цыганка».

Такім чынам, мучныя стравы былі даволі распаўсюджанымі ў сістэме харчавання беларускага этнасу. Яны выкарыстоўваліся як у штодзённым харчаванні, так і падчас розных свят і абрадаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Фонд 6. – Воп. 13. – Спр. 67.
2. Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. – М. : Наука, 1991. – 511 с.
3. Крачковский, Ю. Ф. Быт западнорусского селянина / Ю. Ф. Крачковский. – М. : Университетская тип., 1874. – 212 с.
4. Літоўская гаспадыня / пер. з польск. П. Р. Казлоўскага, В. В. Нядзвецкай. – Мінск : Полымя, 1993. – 366 с.
5. Навагродскі, Т. А. Традыцыі народнага харчавання беларусаў / Т. А. Навагродскі. – Мінск : Нац. ін-т адукацыі, 2000. – 111 с.
6. Никифоровский, Н. Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская тип., 1895. – [4], VIII, 552, CLIV с.
7. Романов, Е. Р. Белорусский сборник / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8. Быт белоруса. – VIII, 600 с.
8. Сербаў, І. А. Вічынскія паляне / І. А. Сербаў. – Мінск : Бел. фонд культуры, 2005. – 79 с.
9. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Имп. акад. наук, 1902. – Т. 3. Описание жилища, одежды, пищи, занятий и т. д. – VI, 535 с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются блюда белорусской кухни, которые готовили из муки. Подчёркивается, что они активно использовались в повседневном питании, а также во время праздников и обрядов.

SUMMARY

The author of the article is viewing the dishes of Belarusian cuisine, which of cooking from the rye flour. It is emphasized that these dishes were in active use in every day diet and in time of celebrations and ritual practices.

Новак В. С.

ТРАДЫЦЫІ ВЕЛІКОДНАЙ АБРАДНАСЦІ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 12.03.2014)

У народным календары ўсходнеславянскіх народаў важнае месца адводзілася велікодным абрадам і звычаям, у якіх захаваліся старажытныя язычніцкія вераванні. Хоць велікодная абраднасць у беларусаў як сістэма не склалася, але ўсё ж назіраецца тэндэнцыя ўстойлівага бытавання асобных абрадавых момантаў і звязаных з імі рытуалаў. Сярод найбольш распаўсюджаных народных звычаяў святкавання Вялікадня ў беларусаў варта прыгадаць наступныя: падрыхтоўка рытуальнай

абрадавай ежы, назіранні за гульнёй сонца і адпаведная варажба пра будучы ўраджай, наладжванне арэляў і гушканне моладзі, гульня ў біткі і качанне яек з горкі, наведванне блізкіх родзічаў і суседзяў, ваджэнне карагодаў, абход двароў гуртамі валачобнікаў (абрад валачобніцтва характэрны для паўночна-заходніх рэгіёнаў Беларусі), наведванне могілак і памінанне памерлых. Запісаныя ў палявых экспедыцыях матэрыялы па святкаванні Вялікадня ў розных раёнах Гомельшчыны дазваляюць зрабіць высновы адносна захаванасці ў традыцыйнай культуры жыхароў Гомельшчыны тых ці іншых велікодных рытуалаў. Засяродзім увагу на мясцовых асаблівасцях велікоднай абраднасці ў Лоеўскім, Жлобінскім, Хойніцкім, Чачэрскім і Мазырскім раёнах Гомельскай вобласці.

Вялікдзень як значнае хрысціянскае свята займаў важнае месца ў абрадавым фальклоры Лоеўшчыны. Велікодная абраднасць і паэзія, а таксама звязаныя з імі валачобныя абрады і песні дэманструюць арганічны сінтэз язычніцкіх і хрысціянскіх элементаў. З самага пачатку ўзнікнення Вялікдзень быў звязаны са святкаваннем «вялікіх дзён» палявых работ: «Мяркуючы па вераваннях і звычаях Вялікадня, прататыпам яго была абрадавая ўрачыстасць сакральнага статуса, што ўзнікла на родава-племяннай стадыі развіцця грамадства і была заклікана стымуляваць урадлівасць збажыны на час веснавой сяўбы, пачатак прадуктыўнага года земляроба» [1, с. 235].

Калі звярнуцца да розных лакальных запісаў звестак пра велікодныя абрады і звычаі, то можна вылучыць наступныя традыцыйныя кампаненты абрадавага комплексу свята Вялікадня на Лоеўшчыне: рытуалы падрыхтоўкі да свята, звязаныя з навядзеннем парадку і чысціні ў хаце, на двары (*«усё на двары і хаці моем, усё перачысцім»* – г. п. Лоеў; *«Полоценце развешівалі на образы, на портреты, белілі паталкі»* – в. Рудня Каменева), фарбаванне яек, выпяканне «паскі», яе асвячэнне ў царкве, гульня з яйкамі «ў біткі», качанне яек з горкі і варажба, хаджэнне валачобнікаў (*«дзеці, крэснікі хадзілі»* – в. Вулкан), выкананне велікодных і валачобных песень, прыкметы і павер'і, выпальванне пасвечанай свечкай крыжыкаў, рытуальная трапеза, ваджэнне карагодаў. Яйка (сёння вяскоўцы на Вялікдзень выкарыстоўваюць розныя колеры фарбы) сімвалізуе найперш «першакрыніцу жыцця і пладароддзя» [2, с. 578]. Пацвярджэннем агульнапрынятага ў этналогіі прыведзенага тэзіса з'яўляюцца тлумачэнні саміх інфарматараў: «Яйцо – сімвал жызні» (г. п. Лоеў). Пафарбаванае ў чырвоны колер яйка з'яўляецца сімвалам крыві, пралітай Ісусам Хрыстом дзеля таго, каб адкупіць увесь свет ад граху.

У шматлікіх лакальных запісах мы сустракаемся не толькі з язычніцкімі, але і з устойлівымі хрысціянскімі матывамі, у прыватнасці, з народнымі вераваннямі, якія звязаны з чырвоным колерам велікодных яек: *«Распіналі Ісуса Хрыста, кроў красная цякла, таму і яйца красныя»* (в. Удалёўка); *«Кажуць, што не верыў адзін чалавек у Бога і кажа: "Еслі ёсць Бог, то хай маё яйцо ў руцэ стане красным". І яно стала красным»*; *«Яйкі красілі ў красны колер, таму што, калі к цару прыйшла жанчына і яму нешта даказвала, яна гаварыла, што Ісус Хрыстос уваскрэс, а ён кажа: "А паверу тады, калі гэтае яйка стане красным". І яно ў яго на глазах раз – і стала красным»* (г. п. Лоеў).

Звернем увагу на семантыку рытуальных дзеянняў, звязаных з велікодным яйкам, у розных лакальных традыцыях Лоеўшчыны: закопвалі пасвечаныя яечныя

шкарлупкі ў зямлю, каб *«асот не рос на агародзе»* (п. Пабядзіцель), клалі іх на падаконнік, каб засцерагчы хату *«ад нячыстай сілы ды ад гразы»* (в. Сінск), захоўвалі ў мяшочку, каб вясной падчас сяўбы закапаць у зямлю, каб *«ураджай добры быў, каб вароны не нападалі разныя»* (в. Гарадок), яечным шкарлупіннем пасыпалі зямлю, каб "ураджай быў добры" (в. Мохаў), клалі яго ў зерне, якое было прызначана для пасеву, і верылі, што гэта паспрыяе ўрадлівасці (в. Карпаўка). Прыведзеныя матэрыялы пацвярджаюць яскрава выражаную аграрную семантыку велікоднай абраднасці.

Важнае месца ў велікодных святкаваннях належыць падрыхтоўцы абрадавага хлеба – «паскі», з выпечкай якой вяскоўцы звязвалі свае надзеі на добры ўраджай, дастатак у гаспадарцы, сямейны дабрабыт (*«Еслі пасха падымецца добра, красіва, выпечацца харашэ… то і ўраджай у гэтым годзе Бог пашле добры, і ў гаспадарцы будзе поўна, у доме будзе ладна»* (п. Пабядзіцель). Выпечаныя паскі невыпадкова ўпрыгожваліся крыжыкамі, бо, як адзначылі інфарматары, *«пеклі булкі і ўпрыгожвалі хрэстом, бо Хрыста ж на крысце распялі»* (г. п. Лоеў).

Важны хрысціянскі атрыбут – пасвечаная ў царкве свечка – валодала, паводле вераванняў, магічнай сілай уздзеяння, таму і імкнуліся, каб *«не патухла яна»*, бо *«абладала тады магіяй, ёй можна было акурваць хату, вокны, рысавалі крэсцікі ў апошнюю нядзелю»* (в. Мохаў).

Вялікдзень займае важнае месца і ў народным календары Жлобіншчыны, і да яго святкавання ў народзе адносяцца з вялікай павагай. Свята ўваскрэсення Хрыста, як слушна адзначыў У. П. Анікін, «знаходзіць паралель у святе ўваскрэсення егіпецкага Азірыса. Тыя ж воклічы "Азірыс уваскрэс!", тое ж велічанне і тыя ж велікодныя пацалункі. Само забойства Хрыста ўключаецца ў язычніцкі рытуал аддання боства смерці дзеля новага жыцця на зямлі» [3, с. 115].

Сур'ёзна рыхтуюцца жыхары Жлобіншчыны да святкавання Вялікадня на працягу ўсяго тыдня. Асабліва значнымі рытуаламі вылучаецца чацвер, які называюць «Вялікім», або «Чыстым». Як адзначае Марыя Андрэеўна Грынкевіч, 1930 г.н., з вёскі Дзяніскавічы, *«к Пасхе пачыналі гатовіцца з Вялікага ці Чыстага чацверга. У гэты дзень красілі яйца, гатовілі пасху, пеклі кулічы. У гэты дзень стол рабілі багатым. Таксама ўкрашалі стол і нават увесь дом цветамі. Абавязковым было, каб на стале быў куліч. Кулічы ўкрашалі крэсцікамі, цукеркамі, макам звычайна ўкрашалі»*. Прыярытэтнымі ў сістэме велікодных святкаванняў з'яўляліся наведванне царквы, удзел «у начной службе», асвячэнне паскі і яек: *«Усе не кладуцца спаць, а ідуць у царкву. Ставяць свечкі, моляцца. А ў поўнач ідуць за плашчаніцамі. Послі этага зноў ідзе служба, а пад ранак пачынае бацюшка свяціць пасхальныя яйкі, пасхі і іншае»* (зап. у в. Пірэвічы ад Сафіі Васільеўны Калядзенкі, 1935 г.н.). Фарбаваныя яйкі як важны атрыбут велікоднага застолля, пасвечаныя ў царкве, клалі ў ваду і потым умываліся. Верылі, што такім чынам можна забяспечыць здароўе: *«На заўтра, калі праснешся, нада мыцца вадой, у якой ляжала свяцонае яйка, каб быць здаровым»* (зап. ад Сафіі Васільеўны Калядзенкі, 1935 г.н.). У в. Верхняя Алба *«ўранні такім крашаным яйкам умывалі твар, каб быў прыгожы»* (зап. ад Наталлі Ануфрыеўны Канаваленкі, 1939 г.н.). На пытанне, чаму яйкі фарбавалі ў чырвоны колер, быў атрыманы адказ: *«Гэты колер азначаў цвет крыві Іісуса Хрыста»* (зап. у в. Дзяніскавічы ад Марыі Андрэеўны Грышкевіч).

Жыхары гэтых вёсак пацвердзілі, што на Вялікдзень даніну павагі аддавалі памерлым, хадзілі на могілкі: *«А на Пасху каталі красным яйцом на могілках, можна было і закапываць каля крыста яйцо»* (зап. у г. Жлобін ад Веры Якаўлеўны Ганчаровай, 1931 г.н.); *«Кагда паелі, значыцца, усе ідуць на кладбішча, нясуць яйкі, бублікі і выпіць. Памінаем сваіх памёршых. Убіраем на магілках»* (зап. у в. Гарбачоўка ад Валянціны Лявонцьеўны Маразевіч, 1932 г.н.). Аналагічны рытуал памінання памерлых на Вялікдзень вядомы ў рускай традыцыі: *«Крашеные яйца святили в церкви вместе с паской и ходили с ними на кладбище поминать умерших родственников. Принесённые яйца оставляли на могиле, предварительно раскрошив. Когда разбрасывали крошки по могиле, обращались к птицам с просьбой поклевать – помянуть мёртвых»* [4, с. 251].

Інфарманты з вёскі Гарбачоўка далі іншыя, супярэчлівыя ў адносінах да вышэйпрыведзеных, звесткі адносна наведвання могілак на Вялікдзень: *«На кладбішча не хадзілі, а хадзілі ўжэ на Радаўніцу. Астаўлялі толькі яйкі з Пасхі, каб занесці на могілкі»* (зап. ад Івана Мяфодзьевіча Чайдакова, 1926 г.н.). Заўважым, што традыцыя абходу валачобнікамі хат аднавяскоўцаў на Вялікдзень характэрна для паўночна-заходніх рэгіёнаў Беларусі, аднак, паводле ўспамінаў мясцовых жыхароў, *«калі на дварэ цямнела, хадзіць пачыналі валачобнікі»* (зап. у в. Дзяніскавічы ад Марыі Ануфрыеўны Грынкевіч, 1930 г.н.). Факт хаджэння валачобнікаў на Вялікдзень пацвердзілі і жыхары вёскі Верхняя Алба, падкрэсліўшы пры гэтым, што ў іх ролі выступалі маладыя людзі, якія «славілі Хрыста», выконвалі песню, адрасаваную гаспадару:

Добры вечар, пане гаспадару!
Добры вечар, пане гаспадару!
Вясна красна на ўвесь свет.
Прыйшлі мы да пана, як да багача,
Хочам пана да й павітаць,
Яго панскае здароўе спытаць:
– Ці здароў пан, ці вясёл пан?
– Ці здарова панская жонка?
– Ці здаровы панскія дзеткі? (зап. ад Сцяпана Васільевіча Байдакова, 1929 г.н., Наталлі Ануфрыеўны Канаваленкі, 1933 г.н.).

Асноўныя рытуалы традыцыйных велікодных святкаванняў: гульня (з яйкамі) у біткі, качанне яек з горкі або асвечаных яек на магілцы, выпальванне крыжыкаў на вушаках дзвярэй прынесенымі з царквы свечкамі («аганькамі») з мэтай адагнаць усё дрэннае з хаты, засцерагчыся, ваджэнне карагодаў, гушканне на арэлях – добра вядомы на Жлобіншчыне, некаторыя з іх выконваюцца і сёння. Спецыфічна адметным элементам мясцовай велікоднай абраднасці з'яўляецца абліванне людзей вадой.

Калі характарызаваць велікодную абраднасць і паэзію Хойнікшчыны, то найперш адзначаецца факт актыўнага бытавання такіх структурных элементаў, як наведванне могілак з мэтай памінання памёрлых родзічаў, фарбаванне і асвячэнне яек, гульня ў біткі, хаджэнне валачобнікаў (гэта былі дзеці, якія на Пасху па дамах хадзілі, спявалі – в. Навасёлкі, а таксама «ў склад валачобнікаў уваходзілі хросны бацька і хросная маці» – в. Веляцін), абменьванне «паскамі». У вёсцы Вялікі Бор *«з*

пасхай хадзілі па суседзях, абменьваліся кускамі хлеба, каб у дзярэўні была ўсё добра». Пры гэтым гучалі наступныя славесныя прыгаворы:

– Хрыстос васкрэс!
– Ва ісціну васкрэс.
Валачобныя – людзі добрыя,
Валачыліся, памачыліся.
Хрыстос васкрэс, сам Гасподзь!
Пачынальніку – чырвон залаты,
Механошу – хоць тры грошы,
А пяўцам – канец пірага (зап. ад Барыса Іванавіча Смірнова, 1930 г.н., Марыі Сцяпанаўны Смірновай, 1933 г.н.).

Велікоднаму яйку надавалі магічнае значэнне, і фарбавалі яйкі, як падкрэслілі жыхары вёскі Слабажанка, «таму што Хрыстос уваскрэс». Калі хто-небудзь у сям'і памёр, то не фарбавалі яек, а проста так варылі (в. Навасёлкі). З чырвоным колерам велікоднага яйка жыхары Хойнікшчыны, як і іншых раёнаў Гомельшчыны, звязвалі пакуты Ісуса Хрыста: *«Краснае яйка лічыцца сімвалам пралітай крові Ісуса Хрыста, і пагэтаму ў красны цвет красілі яйкі»* (в. Стралічава). Заслугоўваюць увагі мясцовыя тлумачэнні прысутнасці на велікодным стале такіх рытуальных страў, як «булак» (гэта *«сімвал сонца і цяпла, а мяска, як гавораць, свініна на стале – гэта каб зарадзіла ніўка, ураджай быў харошы»* – в. Стралічава). Сустракаюцца сведчанні пра тое, што яйкі маглі фарбаваць у іншы колер: *«Можна красіць у зялёны колер»* (в. Веляцін); *«А хто красіў краскаю разнаю… галубенькаю»* (в. Навасёлкі).

У вёсцы Веляцін шкарлупінне ад яек кідалі на агарод, каб паспрыяць добраму ўраджаю, у вёсцы Судкова пасвечанае велікоднае яйка захоўвалі да пачатку ворыва і клалі ў першую баразну («на ўраджай ілі ад чаго»). У вёсцы Стралічава шкарлупінне ад яйка закопвалі *«ў землю ў градах, штоб харошы быў ураджай і не пабіла яго градам»*. У вёсцы Слабажанка верылі, што здароўе і прыгажосць кожнага члена сям'і залежаць ад рытуалу ўмывання вадой, у якую клалі велікоднае яйка.

Велікоднае свята жыхары Чачэрскага раёна звязвалі з абуджэннем прыроды і пачаткам веснавых работ. Цэласны велікодны абрад узнавіць сёння не ўяўляецца магчымым, аднак актыўнасцю бытавання адрозніваюцца асобныя рытуалы і дзеянні, сярод якіх магчыма адзначыць фарбаванне яек, прыгатаванне «багатых скаромных страў», выпяканне пірагоў, «паскі», звычай «прабачаць адзін аднаму крыўды, цалавацца (хрыстосавацца)», асвячэнне ў царкве яек і «паскі», ваджэнне карагодаў, качанне яек па дошках з гары, начное богаслужэнне, разгаўленне за велікодным сталом. Паводле ўспамінаў Алены Максімаўны Янкоўскай, 1947 г. н., з вёскі Бабічы, *«сабіраліся на вуліцы на высокім месцы, пелі велікодныя песні "Ой, на Вялікадне, на Вялікдзень", вадзілі карагоды "Карагод вялік, вуліца мала", качалі яйкі, булкі і яйкі пасвяцалі ў царкве, давалі скату, ігралі гарманісты, ладзіліся танцы»*. Асаблівай увагі заслугоўваюць рытуалы, якія адбываліся ў Чысты чацвер і былі звязаны з падрыхтоўкай да Вялікадня.

Вялікдзень (Паска, Пасха) – гэта свята, у цырымоніі якога на Мазыршчыне важнае месца адводзіцца як кананічным хрысціянскім абрадам, так і язычніцкім звычаям. Велікодны абрадавы комплекс Мазыра і Мазыршчыны вылучаецца

ўстойлівасцю захавання асноўных структурных элементаў і багаццем мясцовай спецыфікі святкавання.

Сярод традыцыйных велікодных рытуалаў можна назваць такія, як абавязковае наведванне жыхарамі царквы з мэтай асвяціць ежу: *«Свяшчэннік усё прынесенае людзьмі павінен быў асвяціць. Усё асвечанае лічылася "святым"»* (зап у г. Мазыр ад Вікторыі Паўлаўны Чырыч, 1921 г.н.), фарбаванне яек (*«Яйца красілі ў красны цвет. Кажуць, што "кроў красная ў Хрыста"»*, зап. у г. Мазыр ад Валянціны Сяргееўны Бондаравай, 1923 г.н.; Валянціны Станіславаўны Станкевіч, 1927 г.н.), выпечка «паскі», звычай гуляць у біткі (*«Мужчыны бралі яйца, выбіралі, якія пакрапчэй і ў біткі гулялі. Бывае, адзін паб'е – забірае. Бывае, цэлую кашолку назбіралі»*, зап. у г. Мазыр ад Фёдара Іванавіча Барысенкі, 1927 г.н.).

Было прынята наведваць начную «царкоўную службу»: *«У Чарнобыль нашы хадзілі – кіламетраў трыццаць. Там стаялі ўжо ўсю ноч. Тады прыходзілі, хрыстосаліся, за стол садзіцца начыналі»* (зап. у г. Мазыр ад Рыгора Фядосавіча Герасіменкі, 1925 г.н., перасяленца з Ельскага р-на). Паводле ўспамінаў Вольгі Мікалаеўны Міткевіч, 1932 г.н., *«нас бацька павядзе пяшком у Мазыр, ён пеў, лезе наверх, дзе спяваюць, а мы ўсю ноч стаім. Патом пачынаюць ужо свяціць паску, на вуліцы, на двор выходзілі ўсе, выкладваюць кожны сваі клуночкі, і бацюшка ўжэ ідзе і свеціць»* (в. Козенкі).

Сярод страў, прынесеных у храм для асвячэння, важнае магічнае значэнне надавалася абрадаваму хлебу пад назвай «паска», сімволіку якой добра вызначыла жыхарка вёскі Козенкі Вера Рыгораўна Савіч, 1930 г.н.: *«Патом у суботу стараемся, штоб да абеда всё было здзелано, паску пеком – ета сімвал жызні, зарождзенія»*.

Невыпадкова для асвячэння ў царкве бралі паску абавязкова, прычым матывавалі, з якой мэтай гэта рабілі: *«В суботу вечером ідом на свешченіе, бяром з сабой хлеб, соль, паску – то значыць, для дастатку в сем'е, ізобілья»* (зап. у в. Козенкі ад Веры Рыгораўны Савіч, 1930 г.н.).

Велікоднаму пасвечанаму яйку надавалі магічнае значэнне, лічылі, што *«трэба яйцом па шчоках павадзіць, пакатаць яго па ліцу»* (зап. у г. Мазыр (Бабры) ад Марыі Аляксандраўны Селязнёвай, 1934 г.н.; Серафімы Пятроўны Кандрашонак, 1926 г.н.). Растлумачыла магічны сэнс гэтага звычаю Марыя Раманаўна Лабунец, 1944 г.н., з вёскі Іванкаўшчына Мазырскага раёна: *«Свяцонае яечко ў ваду клалі, і той вадой умываліся, каб ліцо красівае было»*. Катэгорыя прыгажосці ў мясцовай традыцыі іншы раз асэнсоўвалася даволі спецыфічна, напрыклад, у вёсцы Надаткі меркавалі, што *«калі ўсталі ўтрам, то трэба памыцца красным пасвяцоным яйцом, пакачаць па ліцу, каб чырвоным быць»* (зап. ад Наталлі Кузьмінічны Дубавец, 1923 г.н.; Ульяны Іванаўны Пазняк, 1940 г.н.). Верагодна, «чырвонае» ў разуменні вяскоўцаў і суадносілася з уяўленнямі аб знешняй прыгажосці чалавека.

Здаўна ў народнай свядомасці велікоднае яйка выкарыстоўвалі ў магічных рытуалах «стымулявання» нівы, скіраваных на павышэнне яе ўрадлівасці: *«Яшчэ бралі красное яйцо, качалі яго па полю, каб жыто ўрадзіла»* (зап. у в. Іванкаўшчына ад Кацярыны Іванаўны Кадол, 1932 г.н.). Звычайна яйкі фарбавалі ў чырвоны колер, але калі хтосьці з членаў сям'і памёр у год святкавання Вялікадня, то выкарыстоўвалі іншыя колеры фарбы: *«Вот перад Пасхай у гэтым гаду памёр наш*

брат, дык нам нада было красіць у чорны цвет, дак мы ў зялёны красілі» (зап. у г. Мазыр (Навікі) ад Марыі Адамаўны Галяк, 1928 г.н.); *«Яйкі красілі ў красны цвет, а кагда ўмер хто-та, то ў сіні, зялёны»* (зап. у в. Козенкі ад Надзеі Міхайлаўны Тарасюк, 1944 г.н.).

З выпечкай «паскі» звязвалі трываласць сямейных адносін: *«Калі выпякалі пасху, то баяліся: калі расколецца булка, то расколецца сям'я»* (зап. у г. Мазыр (Целепуны) ад Таццяны Аляксандраўны Целяпун, 1916 г.н.). Мазыранін Фёдар Іванавіч Барысенка, 1927 г.н., узгадвае, што Вялікдзень святкавалі два дні: *«Первы дзень гулялі, а другі ўжо хадзілі, называлася "валачобныя хадзілі". Дзеці малыя к родственнікам хадзілі, там ім падаркі давалі, давалі ім яйца крашаныя»*.

Такім чынам, прааналізаваны намі фактычны матэрыял сведчыць пра захаванне агульнаэтнічнай асновы каляндарна-абрадавай паэзіі, а таксама пацвярджае факт разнастайнасці і багацця мясцовых асаблівасцей бытавання велікодных абрадаў і звычаяў.

ЛІТАРАТУРА

1. Каляндарна-абрадавая паэзія / А. С. Ліс [і інш.] ; навук. рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Беларуская навука, 2001. – 515 с.
2. Беларуская міфалогія: энцыкл. слоўнік / С. Санько [і інш.] ; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд; дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.
3. Аникин, В. П. Русское устное народное творчество / В. П. Аникин. – М. : Высшая школа, 2001. – 726 с.
4. Морозов, И. А. Духовная культура Северного Белозерья : этнодиалектный словарь / И. А. Морозов, И. С. Слепцова. – М. : Ин-т этнологии и антропологии РАН, 1997. – 432 с.

РЕЗЮМЕ

В статье выявлена местная специфика обрядов и обычаев, связанных с празднованием Пасхи на территории Гомельщины, а также локальные особенности структурных компонентов и семантика ритуалов пасхальной обрядности.

SUMMARY

Local peculiarities of the rites and traditions, connected with the celebration of Easter in the territory of Gomel region have been revealed in the article; local peculiarities of structural components and semantics of the Easter rites have been discovered.

Паўлава А. П.

ДА ПРАБЛЕМЫ ВЫВУЧЭННЯ ВОБРАЗНАЙ СІСТЭМЫ БЕЛАРУСКАЙ ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 14.03.2014)

Гістарыяграфія вывучэння вясельнай абраднасці і паэзіі, у прыватнасці даследавання сістэмы вобразаў, ахоплівае перыяд з 2-й паловы XIX да пачатку XXI ст. Праведзены аналіз прац, дзе раскрываецца гэтая праблема, дае магчымасць вызначыць тры асноўныя перыяды.

Першы перыяд (2-я палова XIX ст. – 1930-я гады) уключае два асноўныя накірункі вывучэння вобразнай сістэмы вясельных песень беларусаў: даследчы і апісальны. Свой уклад у даследаванне дадзенай праблемы ўнеслі аналітычныя

навуковыя працы Я. Ф. Карскага, М. В. Доўнар-Запольскага, М. М. Нікольскага, А. А. Патабні.

Вуснапаэтычная творчасць беларускага народа, у тым ліку і асаблівасці вясельнай абраднасці, разгледжаны ў «Очерках словесности белорусского племени» Я. Ф. Карскага, якія ўвайшлі ў трэці том навуковага выдання «Беларусы» пад назвай «Народная паэзія». Аўтар, аналізуючы ўсе этапы вяселля, робіць спробу класіфікацыі вобразаў у вясельных песнях. Ён вылучае: зааморфныя (лісіца, заяц), арнітаморфныя (голуб з галубкай), дэндралагічныя (явар і бяроза), прадметныя (вянок) вобразы і разглядае іх папарна. Не абыходзіць увагай даследчык і вобразы нябесных свяцілаў (месяц і сонца), якія ўзніклі на аснове міфалагічных уяўленняў. Заўважым, што вобраз-прадмет «вясельны вянок» нявесты ў роўнай ступені сустракаецца ў беларусаў, рускіх і ўкраінцаў. Як адзначаў Я. Ф. Карскі, «у вясельных песнях вянок з'яўляецца сімвалам дзявочай чысціні і часта выступае сінонімам самой дзяўчыны; пакуль існуе дзяўчына, да гэтага часу будзе і яе вянок» [8, с. 351].

Заслуга акадэміка М. М. Нікольскага ў галіне вывучэння вясельнай абраднасці увогуле і некаторых вобразаў у прыватнасці, заключаецца ў тым, што ён быў першым з вучоных-фалькларыстаў, хто зрабіў падрабязнае апісанне не толькі вобразаў-персанажаў (бацькоў жаніха і нявесты, свата, свацці, старшай каравайніцы, каравайніц, каравайнікаў) двух, на яго погляд, галоўных этапаў вяселля – каравайнага і стаўбавога, але і вобразаў-прадметаў (каравая, лапаты, печы). Ён падкрэсліў факт адухоўленасці апошніх:

Караваю мой румяны!
Ці багі цябе малявалі?
Малявалі мяне жонушкі,
А качалі мяне дзевачкі,
А харошыя учынялі,
А прыгожыя мясілі,
А багатыя качалі,
А пузатыя сажалі [9, с. 224].

Адным з першых даследчыкаў беларускага фальклору, хто прааналізаваў вобразы-персанажы ў вясельнай абраднасці, з'яўляецца А. Я. Багдановіч. У артыкуле «Вясельны абрад у мястэчку Халопенічы Барысаўскага павета Мінскай губерні» ён, апісваючы паслядоўна этапы вяселля, ахарактарызаваў усе галоўныя вясельныя чыны, пачынаючы з самых ганаровых – сватоў і свацці: «Пасля сватоў ідуць **баяры і баяркі** – ганаровыя госці з блізкіх сваякоў хлопца і дзяўчыны. За баяркамі ў сыходным па значэнні парадку ідуць **прыданкі** – жанчыны сярэдніх гадоў, сваякі і суседзі бацькоў нявесты. **Каравайніц** выбіраюць са сваццяў, баярак, а ў нявесты – з прыданак. Акрамя таго, жаніх складае сябе вясельную **дружыну** з маладых, абавязкова нежанатых людзей, сваякоў і знаёмых, з якімі едзе забіраць нявесту ў свой дом. **Дружына нявесты** складаецца са сняданак і вячэрнікаў. Першыя – сваякі і сяброўкі нявесты, другія – выключна яе сваякі. Са сняданак выбіраецца **дружка**, якая павінна трымаць шлюбны вянок над нявестай» [1, с. 288].

Такім чынам, на першым этапе вывучэння вобразнай сістэмы вясельных песень у працах А. Я. Багдановіча і М. М. Нікольскага былі прадстаўлены асноўныя

яе элементы, а Я. Ф Карскі зрабіў першую спробу класіфікацыі і тэарэтычнага асэнсавання названых вобразаў.

Другі перыяд (1930 – 1980-я гады) вылучаецца дэталёвым даследаваннем этапаў вясельнай абраднасці, падрабязнай характарыстыкай вясельных песень, якія іх суправаджалі, але ў гэты час меншая ўвага надавалася вывучэнню вобразнай сістэмы.

У зборніку «Лірыка беларускага вяселля» (1979), укладальнікам і рэдактарам якой з'яўляецца Н. С. Гілевіч, змешчаны народныя песні, прысвечаныя ўсім этапам шлюбных адносін беларусаў, паказваюцца ўдзельнікі вясельнай цырымоніі, дадаткова даецца тлумачэнне амаль усіх вясельных чыноў: «прыданак», «баярак», «баяраў», «баярына», «большай большонкі», «большай сваццi», «вячэрнічкаў»; нявесты – «княгіні», «маладой дзевачкі», «крулёўны»; жаніха – «князя», «дзяцінкі», «жанішка», «малойчыка»; заручніка; калінавага моста – вобраза-сімвала пераходу з дзявоцкага стану ў жаночы; маршалка, малодшага свата і сваццi, мужаўя і іншых. Па слушнай заўвазе Н. С. Гілевіча, «паэзія беларускага вяселля, як і ўсякая сапраўдная паэзія… адрозніваецца… хараством непараўнаных вобразаў, багаццем дум і пачуццяў, чароўнасцю яркай і маляўнічай песеннай мовы» [5, с. 14].

Адна з галоўных каштоўнасцей гэтай кнігі заключаецца ў аналізе песень, якія суправаджалі ўсе этапы вяселля. На прыкладзе тэкстаў адлюстравана паэтычнае хараство лірыкі беларускай шлюбнай цырымоніі. Укладальнікі іншых зборнікаў вясельных песень («Палескае вяселле», «Беларускі фальклор у сучасных запісах: Традыцыйныя жанры. Гомельская вобласць», «Беларускі фальклор у сучасных запісах: Традыцыйныя жанры. Мінская вобласць» і інш.) надавалі значна менш увагі аналізу песенных тэкстаў. Фрагменты вясельных песень ужываліся ўкладальнікамі часцей за ўсё ў якасці прыкладаў да апісання тых ці іншых абрадавых дзеянняў, характэрных для пэўных этапаў вяселля.

Найбольш актыўна даследаваннем каравайнага абраду і звязаных з ім вобразаў-персанажаў (малады, маладая, бацькі жаніха і нявесты, сват, каравайніцы, старшая каравайніца, каравайнікі) і вобразаў-прадметаў (каравай, лапата, печ) займаліся даследчыкі В. А. Захарава, В. Д. Ліцвінка, Л. А. Малаш, Р. Р. Шырма, К. А. Цвірка, А. С. Фядосік.

В. А. Захарава – аўтар-укладальнік зборніка «Палескае вяселле» – падкрэслівала, што менавіта каравай з'яўляецца галоўным сімвалам беларускага вяселля: «У старажытнасці гэтаму асабліваму свяшчэннаму хлебу прыпісвалася магічная сіла, у яго прыгатаванні прымалі ўдзел не толькі шчаслівыя ў сямейным жыцці жанчыны, але і, паводле ўяўленняў нашых продкаў, нябесныя свяцілы» [10, с. 10] У падтрымку сваёй думкі В. А. Захарава прыводзіла цікавыя радкі песні, дзе каравайніцы звяртаюцца з просьбай да месяца спусціцца з неба, сесці на пачэсным месцы – покуці, дапамагчы ім у вырабе караваю, «пасвяціць ясненька, каб было відненька» [10, с. 95].

У шасці кнігах «Вяселле. Песні» (1983 – 1988) серыі «Беларуская народная творчасць» змешчана значная колькасць (8870) твораў беларускай вуснай паэзіі, якія ахопліваюць асноўныя этапы вяселля. У зборнікі ўвайшлі песні з архіва Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН БССР, Цэнтральнага дзяржаўнага гістарычнага архіва Літоўскай ССР і іншых крыніц. Але, як заўважыла Л. А. Малаш,

адначасова з велізарнай каштоўнасцю гэтае выданне мае свае недахопы: па-першае, «па-за межамі збіральнікаў засталіся песні ў гонар розных удзельнікаў вяселля: свата, свацці, баярак, дружак жаніха і нявесты; па-другое, аб пачастунках у час застолля; па-трэцяе, песні, якія выконваліся ў час пярэзваў, розных гульняў (“цыганы”, “жабракі”, “карагоды” і інш.), прыпеўкі, а таксама прыгаворы, прамовы, пажаданні маладым, віншаванні і іншыя малыя жанры вясельнай паэзіі» [4, с 18].

Значнае месца ў гэтых кнігах адведзена каравайнаму абраду, рознаварыянтныя апісанні беларускай вясельнай абраднасці прадстаўлены К. А. Цвіркам у кнізе «Вяселле. Абрад» (1978).

Л. Л. Ермакова, займаючыся даследаваннем каравайнага абраду, адзначыла, што «ўсходнеславянскі каравай, які шырока выкарыстоўваецца ў вясельнай абраднасці як простага народа, так і вышэйшага саслоўя, мае старадаўняе паходжанне, а значыць, і расшыфроўку яго патрэбна весці з улікам традыцый і веравання, якія ідуць са старажытнай эпохі, што каравай і каравайны абрад жывуць не толькі ў часе, але і ў прасторы, яскрава паўставаючы ў мностве і разнастайнасці рэгіянальных і лакальных варыянтаў» [7, с. 218].

А. С. Фядосік, акрамя падрабязнага апісання абрадаў вясельных урачыстасцей, дакладна ахарактарызаваў вобраз-прадмет шлюбнай цырымоніі (каравай) і адзін з галоўных абрадаў беларускага вяселля – каравайны. Паводле меркавання даследчыка, «сімволіка каравая – гэта перш за ўсё сімволіка хлеба, з якім было звязана ўсё жыццё селяніна. Таму і ў працы, і ў абрадах і звычаях, у песнях і іншых вусна-паэтычных творах хлеб (жыта) – важнейшы атрыбут і вобраз, боства, здольнае забяспечыць шчасце і дабрабыт чалавека» [13, с. 131].

Як адзначаў А. С. Фядосік, «“віць елца”, або “вільцэ”, азначала ўпрыгожваць вясельны каравай галінкай вішні, чарэшні або елкі засушанымі ці папяровымі кветкамі і гронкамі ягад чырвонай каліны. Спачатку гэта рабілі амаль у кожнай вёсцы на Гомельшчыне, пазней сталі ўжываць, не ў абмежаваным локусе, а ў значнай мясцовасці Беларусі» [13, с. 134].

Такім чынам, другі перыяд вылучаецца дэталёвым даследаваннем усіх этапаў вясельнай абраднасці. Найбольшая ўвага надаецца выданню тэксталагічных запісаў, а таксама вобразу-сімвалу каравая.

Трэці перыяд (1990-я гады – пачатак XXI ст.) звязаны з вывучэннем вясельнай абраднасці, адрозніваецца тым, што найбольш падрабязна тут даследуецца вобразная сістэма. У сучаснай беларускай і расійскай фалькларыстыцы праблемы вобразнасці і сімволікі вясельнай абрадавай паэзіі дасканала разглядаюцца ў навуковых працах А. К. Байбурына, А. В. Гуры, І. А. Швед і іншых вучоных.

Так, у манаграфіі І. А. Швед «Раслінныя сімвалы беларускага фальклору» (2000) раскрываецца цэласная канцэпцыя фарміравання сімволікі беларускай нацыянальнай фальклорнай традыцыі на прыкладзе мноства жаночых раслінных сімвалаў, якія адыгрываюць у песенных фальклорных тэкстах важнейшую структурна-кампазіцыйную ролю. Сімвал вярбы, згодна з трапнай заўвагай даследчыцы, «у сваім семантычным полі захоўвае ўспамін пра рытуальнае выкарыстанне гэтага дрэва ў розных сітуацыях вяселля» [15, с. 74]. Тэксты з ужываннем раслінных вобразаў-сімвалаў вылучаюцца нацыянальнай непаўторнасцю

і эстэтычнай напоўненасцю. Напрыклад, калі сяброўкі прыбіралі нявесту, яны выконвалі наступную песню:

Там, за новаю святліцаю,
Стаіць вярбонька з расіцаю.
– Хто тую вербу рубаціме,
Хто тую росу збіраціме?
– Павалка вербу рубаціме,
Зосечка росу збіраціме.
Тою вярбою коні біці,
З тае расіцы вянкі віці [3, с. 391].

Навуковая праца І. А. Швед «Дэндралагічны код беларускага традыцыйнага фальклору» (2004) з'явілася першым у айчыннай фалькларыстыцы комплексным вывучэннем шматаспектнага феномена – дэндралагічнага кода – традыцыйнага беларускага фальклору. Дэндралагічныя сімвалы аўтар раскрывае ў тым ліку і ў адносінах да дзеянняў, паводзін і пачуццяў удзельнікаў шлюбных урачыстасцей. Паводле меркавання даследчыцы, груша, «грушачка» заўсёды з'яўлялася «прыроднай паралеллю нявесце, якая ў вясельным рытуале набывае статус жанчыны» [16, с. 259]. Так, у песні, якую дзяўчаты спяваюць падчас зборнай суботы у хаце нявесты, ёсць сумныя ноткі, у ёй груша атаясамліваецца з дзяўчынай на выданне і яе маркотай напярэдадні вянчання:

– Ой ты, грушка, мая кучаравая,
Калі ты ўзышла, калі вырасла?
– Я вясною ўзышла, летам вырасла,
На Дунай, на раку нахілілася.
Красная дзевіца зажурылася,
Зажыгала свечку з воску ярага,
Дажыдала дружка разудалага [10, с. 144].

Манаграфія А. В. Гуры «Брак и свадьба в славянской народной культуре. Семантика и символика» з'яўляецца найбольш цэласным і па-сапраўднаму грунтоўным навуковым выданнем, у якім вельмі дасканала разглядаецца сістэма вобразаў вясельнай абрадавай паэзіі амаль усіх славянскіх народаў, у тым ліку і беларускага [6]. З дапамогай найноўшай навуковай тэрміналогіі вучоны падзяліў сістэму вобразаў вясельных абрадаў на спецыяльныя віды (коды) і падвіды, даў пашыранае тлумачэнне кожнаму з іх, суправаджаючы навуковы аналіз шматлікімі прыкладамі, узятымі з апісанняў вясельнай абраднасці славян.

Такім чынам, вобразы вясельнай паэзіі заўсёды цікавілі даследчыкаў, рабіліся спробы іх класіфікацыі і аналізу семантыкі. Але да гэтага часу застаецца актуальнай праблема цэласнага, сістэмнага вывучэння названага пытання, у тым ліку і ў мэтах ракрыцця нацыянальнай адметнасці беларускай народнай паэзіі.

ЛІТАРАТУРА

1. Багдановіч, А. Я. Вясельны абрад у мястэчку Халопенічы Барысаўскага павета Мінскай губерні / А. Я. Багдановіч // Вяселле. Абрад / уклад, уступ. арт. і камент. К. А. Цвіркі ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка ; рэд. тома В. К. Бандарчык, А. С. Фядосік. – Мінск, 1978. – 640 с.
2. Беларускія народныя песні : у 4 т. / запіс Р. Шырмы ; рэдкал. : Я. Казека, З. Мажэйка, Г. Цітовіч. – Мінск : Беларусь, 1978. – Т. 4. Вяселле. – 383 с.

3. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка ; рэд. М. Я. Грынблат, А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – Кн. 2. – 831 с.
4. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка ; рэд. А.С Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1988. – Кн. 6. – 664 с.
5. Гілевіч, Н. С. Лірыка беларускага вяселля / Н. С. Гілевіч. – Мінск : Вышэйшая школа, 1979. – 656 с.
6. Гура, А. В. Брак и свадьба в славянской народной культуре. Семантика и символика / А. В. Гура. – М. : Индрик, 2012. – 936 с.
7. Ермакова, Л. Л. Региональные особенности полесской каравайной обрядности /Л. Л. Ермакова // Рэгіянальныя асаблівасці фальклору і літаратуры славянскіх народаў : матэрыялы Міжнар. навук. канф., Гомель, 23-24 красавіка 2002 г. – Гомель, 2002. – С. 215 – 224.
8. Карский, Е. Ф. Белорусы : в 3 т. / Е. Ф. Карский. – Минск : БелЭн, 2007. – Т. 3, кн. 1. Очерки словесности белорусского племени – 584 с.
9. Никольский, Н. М. Происхождение и история белорусской свадебной обрядности / Н. М. Никольский. – Минск : Изд-во АН БССР, 1956. – 273 с.
10. Палескае вяселле / уклад. і рэд. В. А. Захаравай. – Мінск : Універсітэцкае, 1984. – 303 с.
11. Фальклор у запісах Яна Чачота і братоў Тышкевічаў / уклад., сістэм. тэкстаў і камент. В. І. Скідан, А. М. Хрушчова ; навук. рэд. А. С. Ліс. – Мінск : Беларуская навука, 2005. – 342 с.
12. Федароўскі, М. Люд беларускі. Вяселле / М. Федароўскі. – Мінск : Полымя, 1991. – 142 с.
13. Фядосік, А. С. Сямейна-абрадавая паэзія / А. С. Фядосік // Беларуская вусна-паэтычная творчасць / К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – 2-е выд., перапрац. – Мінск, 1988. – 415 с.
14. Чахоўская, Г. Вяселле ў Рудску / Г. Чахоўская // Вяселле. Абрад / уклад., уступ. арт. і камент. К. А. Цвіркі ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка ; рэд. тома В. К. Бандарчык, А. С. Фядосік. – Мінск, 1978. – 640 с.
15. Швед, І. А. Раслінныя сімвалы беларускага фальклору / І. А. Швед. – Брэст : Выд-а Брэсцкага дзярж. ун-та, 2000. – 159 с.
16. Швед, І. А. Дэндралагічны код беларускага традыцыйнага фальклору / І. А. Швед. – Брэст : БрДУ імя А. С. Пушкіна, 2004. – 301 с.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе комплексного историко-этнологического анализа литературных источников анализируется историография проблемы изучения образной системы белорусской свадебной обрядности, выделяются основные исследовательские периоды.

SUMMARY

On the basis of a comprehensive historical and ethnological analysis of literary sources analyzed historiography problems of studying imagery Belarusian wedding ceremonies, highlighted its main periods.

Самохіна А. М.

ТЭМА «СІРАТЫ» У ТРАДЫЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСАЎ І ЯЕ АДЛЮСТРАВАННЕ Ў НАВУКОВЫХ ПРАЦАХ XIX СТ.

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі
(Паступіў у рэдакцыю 17.03.2014)

У фальклоры розных народаў свету можна выдзеліць шэраг тыпалагічных вобразаў, якія сустракаюцца ў большай колькасці, чым іншыя. Сярод такіх вобразаў у беларускай народнай творчасці вылучаецца «сірата». Аналіз фальклорных тэкстаў паказвае, што ў іх не толькі раскрываецца нейкі адасоблены мастацкі сюжэт, але і

прадстаўлены ўяўленні, звязаныя з сіратой у традыцыйнай беларускай культуры, фарміруецца тэма сіроцтва ў фальклоры.

Такім чынам, першым неабходным крокам для адлюстравання тэмы «сіраты» ў традыцыйнай культуры беларусаў з’яўляецца пошук этнаграфічных апісанняў, фальклорных тэкстаў, дзе згадваецца сірата і адлюстраваны ўяўленні пра яе. Аналіз крыніц XIX ст., першых прац па беларускім фальклоры і этнаграфіі дае найбольш старажытны матэрыял, у якім захаваліся адны з самых цікавых даных.

Разгледзім спецыфіку фарміравання тэмы «сіраты», наяўнасць яе ў розных навуковых працах фалькларыстаў і этнаграфаў XIX ст., прадстаўленасць у жанрах фальклору.

Адны з першых прац, у якіх адлюстроўваецца тэма «сіраты» ў беларускім традыцыйным грамадстве – «Piosenki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny» (1839) і «Piosenki wieśniacze znad Dźwiny» (1840), дзе фалькларыст і этнограф Я. Чачот сабраў песенныя творы, якія традыцыйна выконваліся беларусамі ў абрадавым або паўсядзённым кантэкстах [28; 29]. Значная колькасць іх адносіцца да раздзелаў вясельных і пазаабрадавых песен. Шмат вясельных сіроцкіх песен змешчана Я. Чачотам у працы «Piosenki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny, niektóre przysłowia i idiotyzmy, w mowie Słowiano-Krewickiej, s postrzeżeniami nad niąuczynionemi» [30].

Сіроцкае вяселле ў адной з вёсак Барысаўскага павета апісана ў працы Я. П. Тышкевіча «Opisanie powiatu Borysowskiego pod względem statystycznym, geognostycznym, historycznym, gospodarczym, przemysłowo-hondlowym i lekarskim». Акрамя таго, у працы змяшчаюцца каляндарна-абрадавыя песні і прыказкі, дзе цэнтральнай з’яўляецца тэма сіраты [21].

Уяўленні пра сірату ў беларускай традыцыйнай культуры можна атрымаць праз фальклорныя песенныя тэксты, прадстаўленыя ў працы К.П.Тышкевіча «Wilija i jej brzegi». У асноўным гэтыя тэксты былі размешчаны ў раздзелах вясельных і пазаабрадавых песен і сабраны ў вёсках Свянцянскага і Віленскага паветаў [22].

Адлюстроўваецца тэма «сіраты» ў традыцыйнай культуры Гродзеншчыны ў працы «Lud Białoruski na Rusi Litewskiej» М. Федароўскага. У шматтомным выданні прадстаўлены фальклорныя тэксты, сабраныя з 1887 па 1905 гг., амаль усіх жанраў, якія раскрываюць вобраз сіраты: абрадавыя і пазаабрадавыя песні, казкі, прыказкі, клятвы і іншыя [23 – 27].

Песенны фальклор Пінскага павета быў сабраны і апублікаваны Р. Зянкевічам у працы «Piosenki gminne ludu Pińskiego» [8]. Сярод размешчаных у ёй твораў уяўленні пра сірату найчасцей прадстаўлены ў вясельных, куставых, летніх і пазаабрадавых песнях.

Цікавыя звесткі пра традыцыйнае беларускае сіроцкае вяселле зафіксаваны беларуска-польскім фалькларыстам А. Ф. Рыпінскім у працы «Białoruś» [20]. Ім прааналізаваны некаторыя этапы абраду, звязаныя з імі песенныя тэксты і вераванні і зроблены наступныя высновы: «Смуткуюць таксама часам некаторыя дзяўчыны на сваім вяселлі, асабліва сіроты, вяселле якіх поўнае пяшчотных, жаласных абрадаў і песен. Таму што ў вясельных звычаях ёсць нібы агульны закон, што Панна-млода абавязкова павінна ў пэўныя моманты плакаць; гэта неабходна для выпрашэння ў Пана-Бога шчаслівай у будучым замужняй долі. Сіроты прадстаўляюць сабой асобную катэгорыю, на якую ў два разы больш уплывае гэты закон» [20, с. 96].

У працы «Памятники и образцы народного языка и словесности», выдадзенай Імператарскай акадэміяй навук, сірата з’яўляецца галоўным персанажам у жніўных песнях, запісаных С. П. Мікуцкім у сядзібе Зябкі Дрысенскага павета Віцебскай губерні [12].

П. А. Бяссонаў сярод іншых фальклорных тэкстаў размясціў дзве купальскія песні ў кнізе «Белорусские песни, с подробными объяснениям их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта». У першай з іх дзеючымі персанажамі з’яўляюцца ўдава і яе дзеці, у другой – войтаўна, якая «павіла сына і кінула яго на ціхі Дунай». Гэтыя тэксты даюць магчымасць паглыбіцца ў праблематыку, звязаную з тэмай сіроцтва ў беларускай традыцыйнай культуры [1, с. 31 – 38].

У працы Ю. Ф. Крачкоўскага ўяўленні пра сірату ў традыцыйнай беларускай культуры можна атрымаць праз вясельныя і каляндарныя (вясеннія і летнія) песні, змешчаныя ў чацвёртым томе «Быта западно-русского селянина». У асноўным выкарыстаныя аўтарам матэрыялы былі сабраны на тэрыторыі былой Мінскай губерні (большая частка – Навагрудскі і Барысаўскі паветы) [9].

П. В. Шэйн у працы «Белорусские народные песни, с относящимися к ним обрядами, обычаями и суевериями, с приложением объяснительного словаря и грамматических примечаний» змяшчае сямейна-абрадавыя і каляндарна-абрадавыя песні, у якіх прадстаўлены вобраз сіраты. Пераважна гэта каляндарныя (купальскія, жніўныя, талочныя і ярныя) і пазаабрадавыя (бяседныя) песні. Акрамя таго, у працы размешчаны фальклорныя творы сямейна-абрадавага цыкла: вясельныя (Віцебскага, Лепельскага і Дзісенскага паветаў) і пахавальна-памінальныя. Разам з тым знайшлі сваё месца духоўныя вершы і казкі, у якіх асноўная сюжэтная лінія звязана з праблемай сіроцтва [31].

У другой частцы першага тома працы П. В. Шэйна «Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края…» змяшчаюцца шматлікія запісы фальклорных твораў, апісанняў вясельных і пахавальна-памінальных абрадаў амаль з усёй тэрыторыі Беларусі. Сярод гэтых тэкстаў часта сустракаюцца сюжэты, звязаныя з сіратой. У значнай колькасці песень і галашэнняў вобраз сіраты займае цэнтральнае месца [33]. Другі том гэтай працы – «Сказки, анекдоты, легенды, предания, воспоминания, пословицы, загадки, приветствия, пожелания, божба, проклятия, ругань, заговоры, духовные стихи и прочее» – змяшчае казкі, паданні, легенды, праклёны, клятвы і духоўныя вершы, у якіх таксама закранаецца тэма сіроцтва [34]. Уяўленні пра сірату ў беларускім фальклоры адлюстраваны ў фальклорных тэкстах, апублікаваных П. В. Шэйнам у даследаванні «Белорусские песни» (1873). У асноўным гэта вясельныя, рэкруцкія і жніўныя песні, запісаныя яго карэспандэнтамі амаль ва ўсіх рэгіёнах Беларусі [32].

А. С. Дэмбавецкі ў першай кнізе «Опыта описания Могилёвской губернии» разам з этнаграфічнымі звесткамі публікуе фальклорныя тэксты разгледжанага ім рэгіёна. Так, у апісаннях вясельных абрадаў сустракаюцца сіроцкія песні. У гэтай працы вобраз сіраты таксама прадстаўлены ў каляндарна-абрадавых песнях, якія аўтар аднёс да такіх груп, як «вясенне-палявыя» і «купальскія». Дзве бяседныя песні той жа вобразнай накіраванасці адзначаны як прымеркаваныя да выканання на вечарынах (ігрышчах) або попрадках [5].

Неабходна адзначыць каштоўнасць працы «Белорусский сборник» Е. Р. Раманава. Амаль у кожным выпуску можна знайсці тэксты, якія закранаюць адзначаную праблему. Так, у 1-2 выпусках («Песни, пословицы, загадки») «Белорусского сборника» Е. Р. Раманаў змясціў цікавыя песні каляндарна-абрадавага, сямейна-абрадавага і пазаабрадавага фальклору Гомельскага павета [14]. У 3 («Сказки») і 4 («Сказки космогонические и культурные») выпусках знаходзяцца фальклорныя творы, у якіх галоўнымі персанажамі з'яўляюцца сіроты [15; 16]. У 6 выпуску «Белорусского сборника» Е. Р. Раманаў змясціў 57 казак, сабраных у Магілёўскай губерні. Сярод гэтых фальклорных твораў сустракаюцца і тыя, у якіх галоўнымі казачнымі персанажамі з'яўляецца сірата або сіроты, поўныя або няпоўныя [17]. У 7 выпуску «Белорусские народные мелодии. Песни сезонные, обрядовые, игровые, танцы, духовные стихи» сярод бяседных зафіксаваны цікавы тэкст, галоўныя вобразы якога – сіроты [18]. У 8 выпуску «Быт белоруса» змяшчаецца вялікая колькасць каляндарна- і сямейна-абрадавых песень. Цікавым з'яўляецца тэкст каляднай песні, які апавядае пра цяжкую долю ўдавы і яе дзяцей. Дзве песні з сіроцкімі матывамі адносяцца да абраднасці вясенняга і летняга цыкла і выконваюцца на Благавешчанне і Тройцу. Даволі значная колькасць фальклорных песенных тэкстаў адносіцца да летняй абраднасці. Гэта купальскія, пятроўскія і жніўныя песні, дзе асноўнай праблематыкай з'яўляецца сіроцтва. Яшчэ больш фальклорных тэкстаў адносяцца да вясельнай абраднасці – сіроцкія песні. Акрамя таго, у гэтым выпуску змяшчаюцца галашэнні, якія выконваліся дзецьмі або ўдаўцамі ў пахавальна-памінальнай абраднасці [19]. Разам з галашэннямі зафіксаваны цікавы звычай, які шматгранна адлюстроўвае стаўленне да асірацелых дзяцей у беларускім традыцыйным грамадстве: «Если после умершей матери останутся малолетние сироты, их навещают деревенские старухи. Придя в хату, старуха берёт на колени сироту и поёт эти песни. Затем она чешет им головы, моет рубашонки и т. д.» [19, с. 515].

Песні пра сірату, запісаныя беларуска-ўкраінскай фалькларыстам і этнографам З. Радчанка, змешчаны ў падраздзелах «веснавыя, вясельныя і простыя» ў кнізе «Гомельские народные песни (белорусские и малорусские)», выдадзенай пад эгідай Рускага геаграфічнага таварыства. Шматлікія з гэтых твораў маюць непаўторныя, адзінкавыя ў сваім родзе сюжэты [13].

Беларускія народныя казкі, сабраныя ў XIX ст. у Лідскім павеце, у якіх адлюстроўваецца тэма «сіраты», надрукаваны ў фальклорнай працы «Podania białoruskie zebrane przez Władysława Weryhę» [3, с. 77].

Вобраз сіраты сустракаецца ў вясельных, летніх і лірычных песнях, зафіксаваных фалькларыстам і антраполагам М. А. Янчуком у выданні «По Минской губернии». Адзначаныя творы былі сабраны навукоўцам у Ігуменскім, Мінскім і Бабруйскім паветах у 2-й палове XIX ст. [36].

Пісьменнік і святар Д. Г. Булгакоўскі ў працы «Пинчуки. Этнографический сборник. Песни, загадки, пословицы, обряды, приметы, предрассудки, поверья, суеверия и местный словарь» змясціў сярод фальклорных матэрыялаў, сабраных у Пінскім павеце Мінскай губерні, песні, у якіх закранута тэма сіроцтва. Адзначаныя творы аднесены аўтарам да такіх груп, як летнія, любоўныя і вясельныя [2].

Уяўленні пра сірату ў беларусаў былой Смаленскай губерні ў канцы XIX ст. можна атрымаць праз фальклорныя творы, змешчаныя ў працы «Смоленский

этнографический сборник» У. М. Дабравольскага. У другой частцы гэтага даследавання апісваюцца вясельныя абрады розных населеных пунктаў. Акрамя таго, цікавым для вывучэння нашай праблемы з'яўляецца раздзел «Очерки семейных нравов» [6].

М. В. Доўнар-Запольскі апублікаваў у зборніку «Песни пинчуков» цікавыя тэксты песеннага фальклору, у якіх раскрываецца вобраз сіраты. Пераважна гэта каляндарна-абрадавыя і пазаабрадавыя творы [7].

Амаль усе сферы і праявы традыцыйнага жыцця ў беларусаў магчыма прасачыць праз парэміі. У прыказках сканцэнтравана мудрасць беларускага народа. Не абмінулі гэтыя фальклорныя творы і сірату. Так, прыказкі на названую тэму змяшчаюцца ў працы П. М. Шпілеўскага «Белорусские пословицы» (1853) [35, с. 15]. Уяўленні пра сірату ў беларускай народнай культуры адлюстраваны і ў парэміях, сабраных у «Сборнику белорусских пословиц» фалькларыста і лексікографа І. І. Насовіча (1874) [11, с. 77]. Я. А. Ляцкі у даследаванні «Материалы для изучения творчества и быта белорусов. Пословицы, поговорки, загадки» таксама змясціў значную колькасць прыказак, звязаных з разгледжанай намі тэмай і сабраных аўтарам у былым Барысаўскім павеце Мінскай губерні [10].

Мае сваю навуковую каштоўнасць адзін з вершаў паэта XIX ст. У. Сыракомлі «Вігілія сіраты», змешчаны ў працы польскага фалькларыста, гісторыка і этнографа З. Глогера «Rok polski w życiu, tradycyi i pieśni». Нягледзячы на тое, што гэта мастацкі твор, вядома, што У. Сыракомля быў краязнаўцам і даволі дакладна апісваў беларускі традыцыйны быт. Такім чынам, гэты верш у нейкай ступені таксама з'яўляецца фальклорнай крыніцай [4, с. 50 – 51].

Разгледзеўшы асноўныя навуковыя працы XIX ст., у якіх адлюстравана тэма сіраты, можна зрабіць наступныя высновы. Тэма «сіраты» пачала фарміравацца і адлюстроўвацца разам з пачаткам вывучэння беларускай традыцыйнай культуры. Аднымі з першых яе закранулі Я. Чачот, браты Тышкевічы, Р. Зянкевіч, М. Федароўскі. Гэта дае падставу вылучыць праблему «сіраты» у беларускім фальклоры як адну з самых ранніх. Вобраз сіраты сустракаецца ў навуковых працах XIX ст., у прыватнасці, зборніках М. Федароўскага, Е. Р. Раманава, П. В. Шэйна і іншых. А ў матэрыялах Я. Ф. Рыпінскага, Е. Р. Раманава і некаторых іншых існуюць і этнаграфічныя апісанні, звязаныя з сіратой.

Аналіз гэтых матэрыялаў паказавае неаднолькавую колькасць згадванняў пра сірату, прадстаўленасць названага вобраза ў розных фальклорных жанрах. Так, найбольш сіроцкая тэматыка характэрна для вясельных сіроцкіх песень, пахавальна-памінальных галашэнняў, пазаабрадавага песеннага фальклору, казак. Меншая па колькасці твораў група складаецца з духоўных вершаў, каляндарна-абрадавых песень, прыказак і прымавак, легенд і паданняў і іншых фальклорных твораў. Сярод разгледжаных прац XIX ст. няма асобных даследаванняў, прысвечаных тэме сіроцтва. Аналіз навуковых публікацый XIX ст. дазволіў зафіксаваць толькі некаторыя этнаграфічныя апісанні пра сірату.

ЛІТАРАТУРА

1. Бессонов, П. А. Белорусские песни, с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта / П. А. Бессонов. – М. : Тип. Бахметева, 1871. – Вып. 1. Песни обрядные. – 176 с.

2. Булгаковский, Д. Г. Пинчуки : этнограф. сб. : песни, загадки, пословицы, обряды, приметы, предрассудки, поверья, суеверия и местный словарь / Д. Г. Булгаковский ; под ред. Ф. Истомина. – СПб. : Тип. В. Безобразова и К°, 1890. – [2], VI, 200 с.

3. Weryha, W. Podania białoruskie / W. Weryha ; poprzedz. wstępem przez J. Karłowicza. – Lwow : Druk. Polska, 1889. – 77 s.

4. Gloger, Z. Rok polski w życiu, tradycyi i pieśni / Z. Gloger. – Warszawa : Księgarnia Gebethnera i Wolffa, 1900. – 406 s.

5. Дембовецкий, А. С. Опыт описания Могилёвской губернии в историческом, промышленном, сельскохозяйственном, лесном, учебном, медицинском и статистическом отношениях : в 3 кн. / А. С. Дембовецкий. – Могилёв-на-Днепре : Тип. Губерн. правления, 1882 – 1884. – Кн. 1. – 1882. – 783 с.

6. Добровольский, В. Н. Смоленский этнографический сборник : в 4 ч. / В. Н. Добровольский. – СПб. : Тип. С. Н. Худякова, 1891 – 1903. – Ч. 2 / под ред. и с предислов. И. Н. Половинкина. – 1894. – [4], IV, 443 с.

7. Довнар-Запольский, М. Песни пинчуков : с прилож. карты сев. части уезда и статьи о говоре / М. Довнар-Запольский. – Киев : Тип. Имп. ун-та Св. Владимира В. И. Завадзкого, 1895. – [8], XXVIII, 203 с., [1] л. карт.

8. Zieńkiewicz, R. Piosenki gminne ludu Pińskiego / R. Zieńkiewicz. – Kowno : Drukar. M. Zymelowicza, 1851. – XVII, 415 s.

9. Крачковский, Ю. Ф. Быт западно-русского селянина / Ю. Ф. Крачковский. – М. : Изд. Имп. общ-ва ист. и древностей рос. при Московском ун-те, 1874. – [2], 212 с.

10. Ляцкий, Е. А. Материалы для изучения творчества и быта белорусов : пословицы, поговорки, загадки / Е. А. Ляцкий. – М. : Университетская тип., 1898. – VII, 63 с.

11. Носович, И. И. Сборник белорусских пословиц / И. И. Носович // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. – СПб, 1874. – Т. 12, № 2. – 128 с.

12. Памятники и образцы народного языка и словесности русских и западных славян : в 4 тетрадях. – СПб. : Изд-е II-го Отд. Имп. акад. наук, 1852 – 1856. – Т. 1. – 1852. – [2] с., 144 с.

13. Радченко, З. Ф. Гомельские народные песни (белорусские и малорусские) : с приложением 83 местных пословиц / З. Ф. Радченко. – СПб. : Тип. В. Безобразова и К°, 1888. – [2], II, [2], XLIII, 265, III с.

14. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. – Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1885. – Вып. 1-2. Песни, пословицы, загадки. –468, [4] с.

15. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. – Витебск : Типолит. Г. А. Малкина, 1887. – Вып. 3. Сказки. – 443 с.

16. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. – Витебск : Типолит. Г. А. Малкина, 1891. – Вып. 4. Сказки космогонические и культурные. – 220 с.

17. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. – Могилёв : Тип. Губерн. правления, 1901. – Вып. 6. Сказки. – IV, 527, [2] с.

18. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. «Русский почин», 1910. – Вып. 7. Белорусские народные мелодии : песни сезонные, обрядовые, игровые, танцы, духовные стихи. – 44 с.

19. Романов, Е. Р. Белорусский сборник : в 9 вып. / Е. Р. Романов. – Вильно : Тип. А. Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8. Быт белоруса. – VIII, 600 с.

20. Rypiński, A. Białoruś : kilka slów o poezyi prostego ludu tej naszej pol. prowincji, o jego muzyce, spiewie, tancach et cetera / A. Rypiński. – Paryż : Druk. J. Marylskiego, 1840. – 228 s.

21. Tyszkiewicz, J. P. Opisanie powiatu Borysowskiego pod wzgledem statystycznym, geognostycznym, historycznym, gospodarczym, przemyslowo-handlowym i lekarskim : z dodaniem wiad-ci : o obyczajach, spiewach, przyslowiach i ubiorach ludu, guslach, zabobonach i t. d. / J. P. Tyszkiewicz. – Wilno : Druk. A. Marcinowskiego, 1847. – 446 s.

22. Tyszkiewicz, K. P. Wilija i jej brzegi : pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym / K. P. Tyszkiewicz ; z przedm. J. I. Kraszewskiego]. – Drezno, 1871. – XVI, 362 s.

23. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej : materyały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877 – 1894 : w 8 t. / M. Federowski. – Krakow : Wyd-wo Komisyi antrop. Akad. umiejętności, 1903. – T. 3. Baśnie, przypowieści i podania ludu z okolic Wołkowyska, Słonima, Lidy, Nowogródka i Sokółki. – Cz. 2. Tradycye historyczno-miejscowe, oraz powieści obyczajowo-moralne. – [2], 312, III-V, [2] s.

24. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej : materjały do etnografji słowiańskiej zgromadzone w latach 1877 – 1905 : w 8 t. / M. Federowski. – Warszawa : T-wo Nauk. Warszawskie,1935. – T. 4. Przysłowia, żarciki, wyrażenia stałe oraz zagadki ludu, mieszczam i zagrodowców z okolic Grodna, Sokółki, Białegostoku, Bielska, Wołkowyska, Słonima, Nowogródka, Słucka, Lidy, Wilejki, Święcian i Oszmiany. – 490 s.

25. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej : materjały do etnografji słowiańskiej zgromadzone w latach 1877 – 1905 : w 8 t. / M. Federowski. – Warszawa : Państwowe Wyd-wo nauk., 1958. – T. 5. Pieśni. – 917 s.

26. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej : materjały do etnografji słowiańskiej zgromadzone w latach 1877 – 1905 : w 8 t. / M. Federowski. – Warszawa : Państwowe Wyd-wo nauk., 1960. – T. 6. Pieśni. – 595 s.

27. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej : materjały do etnografji słowiańskiej zgromadzone w latach 1877 – 1905 : w 8 t. / M. Federowski. – Warszawa : Państwowe Wyd-wo nauk., 1961. – T. 8. Inedita : pieśni z archiwum zbieracza / oprac. M. Czurak. – 337 s.

28. Czeczot, J. Piosnki wieśniacze z nad ... : w 6 ks. / J. Czeczot. – Wilno, 1837 – 1846. – Ks. 2. Piosnki wieśniacze z nad Niemna i Dźwiny. – 1839. – 124, [1] s.

29. Czeczot, J. Piosnki wieśniacze z nad ... : w 6 ks. / J. Czeczot. – Wilno, 1837 – 1846. – Ks. 3. Piosnki wieśniacze z nad Dźwiny. – 1840. – XII, 94, [1] s.

30. Czeczot, J. Piosnki wieśniacze z nad ... : w 6 ks. / J. Czeczot. – Wilno, 1837 – 1846. – Ks. 6. Piosnki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny, niektóre przysłowia i idiotyzmy, w mowie Słowiano-Krewickiej, s postrzeżeniami nad niąuczynionemi. – 1846. – 134 s.

31. Шейн, П. В. Белорусские народные песни, с относящимися к ним обрядами, обычаями и суевериями, с приложением объяснительного словаря и грамматических примечаний / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Майкова, 1874. – [3], 566 с.

32. Шейн, П. В. Белорусские песни / П. В. Шейн // Записки ИРГО по отд. этнограф. – СПб., 1873. – Т. 5. – С. 281 – 336.

33. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Акад. наук, 1887 – 1902. – Т. 1, ч. 2. Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. – 1890. – [2], XXXI, [2], 708, [2] с.

34. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Акад. наук, 1887 – 1902. – Т. 2. Сказки, анекдоты, легенды, предания, воспоминания, пословицы, загадки, приветствия, пожелания, божба, проклятия, ругань, заговоры, духовные стихи и проч. – 1893. – XXII, 715 с.

35. Шпилевский, П. М. Белорусские пословицы / П. М. Шпилевский. – СПб. : Тип. Имп. акад. наук, 1853. – 26 с.

36. Янчук, Н. А. По Минской губернии : заметки из поездки в 1886 г. / Н. А. Янчук. – М. : Тип. А. Левенсон и К°, 1889. – 130 с.

РЕЗЮМЕ

В статье представлен обзор научных публикаций XIX в., в которых рассматривается тема «сироты» в традиционной культуре белорусов. Выявлены особенности отражения жанровых, временных, региональных аспектов рассматриваемой темы.

SUMMARY

The article contains the review of scientific publications of the XIX century in which the subject «orphans» in traditional culture of Belarusians is considered. The features of reflection of genre, time, regional aspects of a considered subject are revealed.

Саўчанка Г.П.

НАРОДНЫЯ БАЛАДЫ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ: СЯМЕЙНА-БЫТАВАЯ СКІРАВАНАСЦЬ СЮЖЭТАЎ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 12.03.2014)

На тэрыторыі Гомельшчыны народныя балады шырока бытуюць у наступных раёнах: Калінкавіцкім, Жыткавіцкім, Нараўлянскім, Рэчыцкім, Жлобінскім, Веткаўскім, Хойніцкім, Лельчыцкім і Гомельскім. Асноўная тэма вялікай групы балад звязана з адлюстраваннем сямейна-бытавых узаемаадносін. Іх дзеючымі асобамі з'яўляюцца жонка, муж, свякроў. Для гэтага віду баладных песень характэрна распрацоўка вострых сямейных канфліктаў, аснову сюжэтаў часта складаюць узаемаадносіны жонкі і мужа, свекрыві і нявесткі.

Сям'я, зыходзячы з традыцыйных уяўленняў, з'яўляецца базавай асновай грамадства, і па гэтай прычыне сямейныя калізіі знаходзяцца ў цэнтры развіцця сюжэтнай лініі баладных песень сямейна-бытавой тэматыкі. На розных стадыях жыццёвага цыкла паслядоўна змяняюцца функцыі і статус чалавека ў сям'і. Невыпадкова сямейныя калізіі носяць розны характар і датычацца ўзаемаадносін маці і дзяцей, мужа і жонкі, брата і сястры, нявесткі і свекрыві. Розныя ўзроўні гэтых стасункаў – аснова для зараджэння тых калізій, якія дазваляюць вылучыць некалькі тыпаў балад сямейнай тэматыкі.

Узаемаадносіны паміж бацькамі і дзецьмі з'яўляюцца і на сённяшні час вельмі актуальнай праблемай, але пачаткі гэтага караняцца яшчэ ў язычніцтве. Яскравым доказам з'яўляюцца сюжэты балад. Узаемаадносіны паміж маці і дачкой, іх супярэчнасці знаходзяцца ў цэнтры развіцця баладнага сюжэта «дачка-птушка», запісанага на тэрыторыі Гомельшчыны:

Каліна-маліна, ягада мая,
Жыла я й у мамы – як роза цвіла.
Жыла я й у мамы – як роза цвіла,
Ддала мяне мама замуж даляко.
Ддала мяне мама замуж даляко,
Не вялела ж мама часта гасцяваць.
Не вялела ж мама часта гасцяваць,
А вялела мама мужа й уважаць.
Пражыла я годзік, пражыла я два,
А на трэці годзік зажурылася.
Да радзімай мамы запрасілася [1, с. 204].

Баладныя творы гэтай тэматычнай групы нясуць у сабе адбітак родава-матрыярхальнай ідэалогіі, паколькі дзеянні маці, яе аўтарытэт былі бясспрэчнымі. Іншы раз трагічны зыход у развіцці сюжэтнай лініі абумоўлены аднаасобным рашэннем маці, выключна яе воляй.

Супярэчлівыя ўзаемаадносіны ўзнікаюць таксама ў маці з сынам. Часам у жыцці здараецца так, што бацькі вырасцілі дзяцей, але ў старасці становяцца непатрэбнымі. Сведчаннем гэтага з'яўляецца сюжэт балады, запісанай ў вёсцы Бярэжцы Жыткавіцкага раёна:

А ў нядзельку параненьку
Зазлаваўся сын на маці.
– Уйдзі, мамка, проч ад мяне,
Будуць госці цяпер ў мяне.
Будуць кумы, пабрацімы,
Шчэ блізкія суседачкі.
Пайшла маці гoранькамі,
Аблілася слёзанькамі.
Ды шчэ маці гор не ўзышла,
А ўжо сына бяда найшла [2, с. 369].

Сутнасць паняцця «сям'я» трансфармуецца ў сувязі са зменамі, што назіраюцца ў сацыякультурным развіцці грамадства. У тэкстах балад яскрава гучаць матывы мацярынскага суму і болю, прычынай чаго з'яўляюцца нечакана жорсткія адносіны дзяцей да сваіх бацькоў, якія гадавалі, выхоўвалі і жылі надзеяй у будучым адчуваць іх клопаты ў адносінах да сябе. Гэта адлюстравана ў тэксце балады, запісанай у вёсцы Праскурні Жлобінскага раёна:

Колькі жыць я буду,
Вавек не забуду:
Як я гаравала,
Дзетак гадавала.
…
– Годзе табе, маці,
У полі жыта жаці,
Паедам са мною –
Будзеш аддыхаці.
…
Паехала к дочцы.
Села ў куточку.
– Донька мая, донька,
Памый мне сарочку.
– Я не буду мыці –
Няма дзе сушыці.
Паязджай да сына –
Там ты будзеш жыці.
Дзеці мае, дзеці,
Чым вам не ўгадзіла?
Я вас гадавала,
А цяпер не міла [1, с. 212 – 213].

Глыбокі маральна-этычны сэнс, закладзены ў сюжэтнай аснове песенных тэкстаў, пацвярджае, што ў жыцці спрацоўвае прынцып бумеранга. У той жа час маці па жыццёвых абставінах таксама можа адмовіцца ад нованароджанага:

Случылася бяда.
Да маладая ды Марусечка
Радзіла сына.
Радзіла сына

Да не свет божы ды не пусціла,
А ў рэчку бросіла [2, с. 185].

Трагізм сітуацыі заключаецца ў тым, што жанчына, якая нарадзіла па-за шлюбам, і яе дзіця, згодна з маральна-этычнымі нормамі грамадства, асуджаліся, іх нават выракаліся.

Водгукі матрыярхату выяўляюцца ў сюжэтах шматлікіх балад, а яго перажыткі знаходзяць адлюстраванне ва ўзаемаадносінах свекрыві і нявесткі.

У адных варыянтах баладных песень маці сама выбірае для свайго сына жонку, але ў далейшым узнікаюць супярэчнасці паміж нявесткай і свекрывёй. Адзінае выйсце – пазбавіцца ад нявесткі пры дапамозе закляцця. Напрыклад, у баладзе, запісанай у вёсцы Канатоп Нараўлянскага раёна, гучыць матыў нелюбові свекрыві да нявесткі:

Ажаніла маці сына па няволі,
Узяла нявехну ды не да любові.
Узяла нявехну ды не да любові,
Не белае лічка, не чорныя бровы.
Адправіла сына ў вялікую дарогу,
Маладу нявехну – у поле враці лёну [2, с. 226].

Варыянты сюжэтаў іншых баладных песень кампазіцыйна развіваюцца такім чынам, што сын сам выбірае сабе жонку, якая не падабаецца яго маці, і апошняя вырашае атруціць дзяўчыну:

Ды паехаў мілы ў вяліку дарогу,
Ды пакінуў мілу жывую, здарову.
А маці нявехны ды й не злюбіла,
Узяла й тую нявехну ды й атруціла.
Ды прыехаў мілы з вялікай дарогі,
Скланіўся маці нізенька ў ногі.
– Ой, маці ж ты, маці, маці ж радзіма,
Ой, дзе ж мая міла, дзе ж мая жана? [2, с. 240]

Паводле далейшага развіцця сюжэта вышэйпрыведзенага тэксту, маці застаецца без пакарання. У яе паводзінах не заўважаецца шкадавання аб зробленым злачынстве. Маці дзейнічае дэспатычна, выяўляючы неабмежаваную ўладу над лёсам свайго сына, не лічыцца з хрысціянскім запаветам «не забі». Трагічнае апавяданне не выходзіць за межы сямейных адносін. У баладзе па-майстэрску спалучаюцца элементы апавядальнасці, драматызму, лірычнасці, што ў сукупнасці стварае эфект незвычайнай мастацкай вартасці ў адлюстраванні глыбіні сямейнага канфлікту.

М. Краўцоў адзначаў, што ў вышэйпрыведзеным сюжэце «канфлікты ўзнікаюць як канфлікты першабытнага ладу жыцця, калі важную ролю яшчэ набывае матрыярхат, і кожны член шлюбнай пары быў яшчэ цесна злучаны са сваёй радавой абшчынай, і парны шлюб толькі складваўся» [3, с. 192].

Форма сямейных узаемаадносін магла на працягу шматлікіх стагоддзяў вызначаць агульны напрамак эвалюцыі макрасацыяльных сістэм. Кожны член грамадства, акрамя сацыяльнага статусу, этнічнай прыналежнасці, маёмаснага і матэрыяльнага становішча, з моманту нараджэння і да канца жыцця валодае такой

характарыстыкай, як сямейна-шлюбны стан. Таму актуальна будзе разгледзець сюжэты балад, дзе яскрава паказаны стасункі паміж мужам і жонкай, вынікам якіх часам з’яўляецца трагічны характар развіцця падзей. У некаторых варыянтах балад адлюстроўваецца сярэдневяковы дэспатызм мужа, калі, напрыклад, ён забівае жонку па намове маці, што пацвярджае тэкст балады, запісаны ў вёсцы Канатоп Нараўлянскага раёна:

– Маці, маці, парадніца ў хаце,
Парадзь, мамка, як жонку караці.
– Вазьмі, сынку, валасяны вужкі,
Звяжы жонцы белы ручкі, ножкі.
Вазьмі, сынку, драцяну нагайку
Ды й бі жонку з вечара да ранку.
Ой, з вечара камора грымела,
А з паўночы галава зляцела [2, с. 474 – 475].

У большасці варыянтаў адлюстраваны складаныя ўзаемаадносіны, калі муж здзекуецца з жонкі, нядбайнай гаспадыні. Напрыклад, у баладзе, запісанай у вёсцы Старыя Дзятлавічы Гомельскага раёна, гучыць матыў расчараванасці мужа ў паводзінах жонкі:

Што ўзяў я жану не па любові,
Што не бела ліцо, не чорныя бровы,
Што ні спекць, ні зварыць, ні з народам гаварыць,
Што ні жыцечка жаць, ні снапочка звязаць.
А як і звяжа снапок, дак развяжацца,
А як і скажа слаўцо – не наравіцца [2, с. 436].

Сямейныя канфлікты набываюць выключную вастрыню ў гэтай тэматычнай групе. Героі балад не маюць знешніх характарыстык, яны пераважна ананімныя (жонка, муж), але іх сацыяльны статус, безумоўна, адлюстроўвае асабісты сямейны побыт. На прыкладзе ўзаемаадносін мужа і жонкі адлюстроўваюцца архаічныя звычаі, складанасць людскіх адносін. Сустракаюцца песні, сюжэт якіх звязаны з забойствам жонкі, пры гэтым жанчына застаецца пасіўнай. У іншых баладных варыянтах, запісаных у вёсцы Бярэжцы Жыткавіцкага раёна, паказваецца высокі духоўны патэнцыял жанчыны-гераіні:

Жана мужа да й зарэзала,
У свірэньку да й павесіла.
Павесіла ж у свірэньку й пад вакном
Ды й накрыла тонкім белым палатном.
– Ох, браціхна, ой, лябёдка наша,
Ой, куды наш ды брацейку пайшоў?
– Й ваш брацейка ды й на моры хадзіў,
Шчуку-рыбіну дадому прынасіў.
– Ох, браціхна, ой, лябёдка наша,
Ой, што ў цябе ды за кроў на стале?
– Нарэзала ды гусей, то курэй,
Частаваці сваіх любых гасцей [2, с. 406].

Народнае бачанне сутнасці і значэння сям'і ў грамадстве знайшло адлюстраванне ў іншых баладах. Паступовае станаўленне сямейных стасункаў назіраецца ў варыянтах, зафіксаваных у Калінкавіцкім раёне. Канфліктныя ўзаемаадносіны ўзнікаюць паміж блізкімі па крыві людзьмі – братам і сястрой. Часам вынікі такіх канфліктаў трагічныя, як у баладзе, зафіксаванай у вёсцы Касетаў Калінкавіцкага раёна:

– Ой, рада б я атравіці,
Ды й не знаю, што рабіці.
– Ідзі, дзеўка, у чыста поле,
Там атрута землю пора.
У даліне куст каліны,
На каліне тры гадзіны.
У каліну сонца пячэ,
А ў гадзіны рапа цячэ.
Падстаў, дзеўка, вядзерачка
Пад гадзюча раберачка.
Падстаў, дзеўка, кановачку
Пад гадзючу галовачку.
Узяла дзеўка ды й зрабіла,
Да й брацiка атравіла [2, с. 532].

Блізкія адносіны паміж членамі сям'і заўсёды з'яўляліся крыніцай канфліктаў. Даследчык І. Горак слушна адзначыў, што ў ідэале «паміж братам і сястрой усведамлялася глыбокая роднасная сувязь, калі брат з'яўляўся заступнікам і абаронцам сваёй роднай сястры» [4, с. 86]. Аднак у баладах бачыцца і іншае развіццё сюжэта.

Прааналізаваныя варыянты баладных песень сямейнай тэматыкі даюць падставы сцвярджаць, што сям'я ў гэтых песнях разглядаецца як малая група, члены якой аб'яднаны кроўным сваяцтвам, узаемнай дапамогай, маральнай адказнасцю, агульнасцю побыту і, у той жа час, гэтая група не пазбаўлена часам трагічных канфліктаў. Устойлівым аб'яднаннем сям'я становіцца з моманту распаду родавага ладу. Балады сямейнай тэматыкі паказваюць (дэманструюць) першыя гістарычныя формы манагаміі – патрыярхальнай сям'і.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Гомельская вобласць / уклад. В. А. Захарава [і інш.] ; уклад. муз. часткі У. І. Раговіч. – Мінск : Універсітэцкае, 1989. – 384 с.
2. Балады : у 2 кн. / рэд. К. П. Кабашнікаў, В. І. Ялатаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – Кн. 2. – 744 с.
3. Кравцов, Н. И. Русское устное народное творчество / Н. И. Кравцов, С. Г. Лазутин. – М. : Высшая школа, 1983. – 448 с.
4. Салавей, Л. М. Беларуская народная балада / Л. М. Салавей. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – 284 с.

РЕЗЮМЕ

В данной статье рассматриваются народные баллады Гомельщины, основная сюжетная линия которых связана с взаимоотношениями между членами семьи (муж и жена, свекровь и невестка).

SUMMARY

The folk ballads of Gomel, the story thread of that is related to the mutual relations between family (husband and wife, mother-in-law and daughter-in-law) members, are examined in this article.

Черных А. В.

БЕЛОРУСЫ В ПЕРМСКОМ КРАЕ: ОСНОВНЫЕ МИГРАЦИОННЫЕ ВОЛНЫ И ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ

Пермский научный центр Уральского отделения РАН

(Поступила в редакцию 14.03.2014)

Работа выполнена при поддержке РГНФ, проект № 13-01-00072

Пермское Прикамье – Пермский край – один из регионов Среднего Урала. Появление белорусского населения на этой территории приходится на конец XIX – начало XX в. за счёт миграционного притока из западных губерний России. Первая всеобщая перепись населения 1897 г. отметила в Пермской губернии 266 человек, что составляло менее 0,01% от всего населения губернии [8, с. 96 – 97]. Более половины белорусов Прикамья была представлена жителями губернского и уездных городов.

Формирование значительного переселенческого массива белорусов в Пермском Прикамье в начале XX в. связано с деятельностью Крестьянского поземельного банка. Пермским отделением Крестьянского поземельного банка в 1898 г. «от Конкурсного Управления по делам умершего несостоятельного должника гвардии ротмистра Никиты Никитича Всеволожского за 1.200.000 рублей» было приобретено большое Сивинское имение в северо-западной части Оханского уезда Пермской губернии [3, с. 4 – 5; 13]. С 1900 г. земли в Сивинском имении стали приобретать переселенцы из разных губерний России, в том числе и из западных, белорусских: Виленской, Витебской, Гродненской, Минской, Могилёвской. Последняя дала наибольшее число переселенцев в имение, на втором месте по числу переселенцев следовала соседняя Вятская губерния, на третьем – Псковская; Лифляндская губерния стояла на четвёртом месте [11, с. 2]. Среди этнических групп белорусы составляли вторую по численности группу переселенцев после русских.

Ко времени подворной переписи переселенцев 1910 г. в Сивинском имении уже находилось 379 семей переселенцев из названных губерний, или 2 444 человека, составлявших 31,5% от всего числа домохозяйств переселенцев и 32,1% от всего переселенческого населения [11, с. 4]. Освоение имения и прибытие переселенцев из западных губерний было облегчено тем, что к этому времени в связи с завершением строительства железнодорожной ветки Пермь – Котлас районы Среднего Урала были соединены с северо-западными регионами России [1, с. 198].

Места выхода и количество переселенцев в Сивинское имение Крестьянского поземельного банка (по губерниям) на 1911 г.

Губерния	Количество домохозяйств	% от числа домохозяйств переселенцев из белорусских губерний	% от числа домохозяйств всех переселенцев	Количество населения	% от числа переселенцев из белорусских губерний	% от числа переселенцев из белорусских губерний
Виленская	10	2,6	0,8	87	3,6	1,14
Витебская	8	2,1	0,6	52	2,1	0,7
Гродненская	1	0,26	0,1	5	0,2	0,06
Минская	6	1,6	0,5	47	1,9	0,6
Могилевская	354	93,4	29,4	2253	92,2	29,6
Итого:	379	100	31,5	2444	100	32,1

На новой родине белорусы часто разделяли себя по месту выхода из той или иной губернии. Поселившиеся в Сатинской даче Сивинского имения выходцы из Виленской губернии именовались «виленцами», а большая часть переселенцев, представленная выходцами из Могилёвской губернии, именовалась «могулями, могилями, моголями, могилёнками».

Стратегия переселения обычно была такова: «ходоки» от семьи или деревни прибывали в имение, где им предлагали свободные участки. После осмотра выбранный участок можно было оставить за собой на некоторое время. По возвращении на родину можно было внести задаток, в таком случае участок считался запроданным. Однако в ряде случаев и без внесения задатка участок закреплялся за заявившим на него права. Через некоторое время, как правило, весной к началу земледельческого сезона, в имение на выбранный участок прибывала вся семья переселенцев. Однако известны примеры, когда переселенцы без предварительного осмотра земли через ходоков прибывали в имение семьями [3, с. 2, 4; 13].

Кроме Сивинского имения Крестьянского поземельного банка белорусы основывают несколько хуторских поселений в восточной Стряпунинской волости Оханского уезда. Впервые появление переселенцев из западных белорусских губерний России отмечено в 1914 г. Таким образом, 1914 – 1915 гг. можно считать временем формирования данного переселенческого белорусского массива в Стряпунинской волости Оханского уезда. Из выявленных источников можно заключить, что основу переселенцев в этот район Пермского Прикамья составили выходцы из Новогрудского уезда Минской губернии. Кроме того, отмечены выходцы из Ястребинской волости того же уезда и губернии, а также переселенцы Старинской волости Чериковского уезда Могилёвской губернии. В 1928 г. в Стряпунятском сельском совете Ленинского района Пермского округа Уральской области отмечено 13 хуторских поселений, в которых проживали белорусы, общая их численность составила 107 человек [10, с. 186]. После 1928 г. сведений о данных хуторах не выявлено. Территория, на которой находились белорусские хутора, в настоящее время относится к Краснокамскому району Пермского края.

Еще один ареал сельского расселения белорусов в Пермском Прикамье складывается в южной части Пермской губернии – в Богородской волости Красноуфимского уезда [9, с. 50 – 52].

Итак, конец XIX – начало XX в. можно считать временем начала активной миграции белорусского населения в Пермское Прикамье. Этот период характеризуется формированием дисперсных групп белорусов в городах губернии. Наиболее массовым было переселение белорусских крестьян в 1901 – 1917 гг., когда сформировалось несколько ареалов расселения в Богородской волости Красноуфимского уезда, Стряпунинской волости Оханского уезда, а наиболее значительный и компактный – в Сивинском имении Крестьянского поземельного банка в Оханском уезде. Компактность и многочисленность белорусских поселений в Сивинском имении были важным условием сохранения идентичности и трансляции этнической культуры.

История белорусов в период Гражданской войны и первых лет советской власти слабо отражена в исторических источниках. При Бюро национальных меньшинств агитпропа Пермского губкома не было зарегистрировано белорусской ячейки, что косвенно свидетельствует об отсутствии организованного белорусского сообщества в Перми и Прикамье, имеющего ярко выраженные этнокультурные потребности.

К Всесоюзной переписи населения 1926 г. численность белорусов практически не изменилась, составив 3 804 человека (0,20% от всего населения прикамских округов). Для большей части русский язык был родным, таким его назвали 2 431 человек (63,9%), для остальных родными были белорусский (35,8%) и прочие языки (0,6%). Грамотными на русском языке были 39,1% белорусов (для сравнения, у украинцев – 67,6%), на белорусском – 1,6%

Начавшаяся в конце 1920-х годов коллективизация сельского хозяйства продолжилась в 1930 г. раскулачиванием и высылкой тысяч крестьянских семей. Урал, наравне с Сибирью и Северным краем, стал основным местом ссылки. В 1930 г. на Урал было выселено 4 468 семей из БССР [5, с. 117].

Динамику численности белорусского населения в Прикамье, как и существенное изменение особенностей его расселения в сравнении с предыдущим периодом, показывают материалы переписи 1939 г. С 1926 по 1939 годы численность белорусов в Прикамье увеличилась в 3,5 раза. По итогам переписи, в Пермской области проживало уже 13 354 белоруса (0,64% от общей численности), 8 754 из которых принадлежали к сельскому населению (64,6%) [2, с. 132 – 133, 172].

Начавшаяся Великая Отечественная война потребовала эвакуации из прифронтовой зоны в тыл большого числа людей и промышленных предприятий. Пермская (Молотовская) область явилась одной из территорий, которая приняла значительное число эвакуированных предприятий и населения. Так, с территории Белоруссии в Молотовскую область была эвакуирована Витебская очковая фабрика. Помимо работников завода в Суксун направлялись и другие жители Витебска. После войны большая часть эвакуированных покинула Суксун, но несколько семей оставалось. Потомки эвакуированных живут в Суксуне и сегодня [6]. В 1941 г. в Краснокамске было размещено эвакуированное оборудование и рабочие Гомельской

тетрадной фабрики [7, с. 19], Кунгурский кожевенный комбинат принял Витебскую обувную фабрику [4, с. 13].

Следующей значительной миграционной волной было переселение с территории Белоруссии в 1950-е годы, связанное с привлечением трудовых ресурсов в Молотовскую область и проводимой переселенческой компанией в регионах страны. Молотовская область была одним из регионов России, остро нуждающихся в трудовых ресурсах. Белорусская ССР, наряду с Калужской областью, Мордовской, Чувашской и Татарской АССР, была одним из регионов, закреплённых за Молотовской областью для осуществления переселенческой политики. Так, только в 1951 г. в Пермское Прикамье прибыла 1 001 семья, или 3 927 человек, из Белоруссии, они были представлены выходцами из Брестской (464 семьи, 1 833 человека), Пинской (442 семьи, 1 690 человек), Молодечненской (95 семей, 404 человека) областей. В последующие годы политика перемещения трудовых ресурсов продолжалась. Значительную часть переселенцев этого периода приняли леспромхозы области. Привлечение трудовых ресурсов в 1950-е годы, в том числе и с территории Белорусской ССР, явилось причиной значительного роста числа белорусского населения в Пермском Прикамье. Численность белорусов в регионе, по данным Всесоюзной переписи населения 1959 г., составила 32 800 человек, или 1,1% от общего населения области.

В последующем столь значительных организованных миграций в Пермскую область из Белоруссии не отмечено. Однако миграционный приток из белорусских областей наблюдался и в последующие периоды. Часто он зависел от личных или семейных обстоятельств.

Перепись населения 1970 г. отметила снижение численности белорусов в Пермской области. В 1970 г. в Прикамье проживало 22 605 белорусов (68,9% от уровня 1959 г.). Для 54,6% белорусов родным языком, согласно данным переписи, был русский. Уменьшение численности обусловлено снижением миграционного прироста. В этот период в Прикамье уже не отмечено массовых миграций из западных областей СССР. Другой причиной уменьшения численности белорусов явились ассимиляционные процессы. В этот период только половина белорусов указала белорусский язык в качестве родного.

Последующие переписи показали дальнейшее снижение численности белорусского населения в крае. Количество белорусов с 1970 по 1979 годы сократилось на 2 771 и составило 19 834 человек (87,7% от уровня 1970 г., 0,67% от численности населения области). Увеличилась доля белорусов, считающих родным языком русский, – 61,1%. Последняя перепись населения, проведённая в СССР в 1989 г., не обнаружила новых существенных изменений в среде белорусского населения Прикамья. Численность белорусов по-прежнему снижалась. С 1979 по 1989 годы количество белорусов сократилось на 5,1%, составив 18 842 человека. Продолжилась тенденция к увеличению доли белорусов с родным русским языком.

Таким образом, советский период, в отличие от предшествующего, характеризовался более значительными миграциями белорусов в регион. Наиболее массовыми и существенными были три миграционные волны, обусловленные разными причинами и связанные с разными периодами истории государства: высылка в северные районы Прикамья в 1930-е годы, эвакуация в годы Великой

Отечественной войны, плановое переселение в 1950-е годы. Перепись 1959 г. показала наибольшую численность белорусов в Пермской области за весь исследуемый период. Однако миграции советского времени, в отличие от крестьянского переселения начала XX в., не приводили к формированию компактных ареалов расселения, к развитию комплексов традиционной культуры.

Период 1990 – 2000-х годов для белорусов Пермского края, как и в целом для народов Пермского Прикамья, можно считать началом нового этапа этнокультурного развития. События начала 1990-х годов имели серьёзные последствия для белорусского сообщества Прикамья. В августе 1991 г. в Минске была принята Декларация о государственном суверенитете Белоруссии (Республики Беларусь). Для многих белорусов, находящихся в России, этот период был связан с выбором гражданства – российского или белорусского – и, как следствие, кризисом идентичности. Белорусы, оставшиеся жить в России и хранившие свою этническую культуру, как и многие другие народы, начали создавать собственные общественные организации.

В современной белорусской общине Прикамья наблюдаются противоречивые тенденции. С одной стороны, уменьшается численность белорусов, сокращается поле применения белорусского языка. С другой – белорусы ведут активную общественную работу, нацеленную на сохранение и развитие собственной культуры. Ввиду близости языков и культур белорусам проще адаптироваться и ассимилироваться в местной русскоязычной среде. Эти процессы характерны не только для Пермского края, но и для всей России.

Наиболее полные данные о численности, расселении и составе белорусского населения Пермского Прикамья дают материалы переписей, прошедших в России в 2002 и 2010 гг. Существенные изменения в белорусском сообществе Прикамья отметила уже перепись 2002 г. В сравнении с 1989 г. численность белорусов в регионе сократилась почти в два раза – с 18 842 до 10 688 человек.

Таким образом, белорусы в Пермском крае сегодня по-прежнему значительная этническая общность, численно занимающая 7 место в этническом составе населения Пермского края после русских, татар, коми-пермяков, башкир, удмуртов, украинцев. Характерными чертами группы является дисперсность расселения, высокая степень интеграции в местное сообщество, слабое владение родным языком и основными компонентами этнической культуры, высокая степень интенсивности ассимиляционных процессов. Тенденции, характерные для современного этапа развития, видимо, сохранятся и в последующее время, следствием чего станет дальнейшее уменьшение численности белорусов в регионе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Железнодорожный транспорт / Е. Ю. Алфёрова [и др.] // Уральская историческая энциклопедия. – Екатеринбург, 1998. – С. 198.

2. Всесоюзная перепись населения СССР 1939 : Уральский регион. – Екатеринбург, 2002.

3. Гросман, В. Ю. Летопись Сивинского имения / В. Ю. Гросман // Вестник землеустройства Северного района. – 1913. – № 20. – С. 4 – 5.

4. Долгорукова, Л. В. Промышленность, строительство и транспорт Кунгура в 1941 – 1945 гг. / Л. В. Долгорукова // И помнит мир спасённый… : материалы науч.-практ. конф., 27 апреля 2005 г. – Пермь, 2005. – С. 12 – 17.

5. История сталинского ГУЛАГа. Спецпереселенцы в СССР.– М. : Росспэн, 2004. – Т. 5. – 824 с.

6. Кортин, Б. Есть горы, которые вижу во сне... : исторические хроники / Б. Кортин. – Екатеринбург : Реал-Медиа, 2011. – 357 с.

7. Ощепков, Л. Оборонные предприятия Молотовской области / Л. Ощепков // Ретроспектива. Историко-архивный журнал. – Пермь, 2010. – № 2. – С. 17 – 22.

8. Первая всеобщая перепись населения Российской империи 1897 года. – СПб., 1904. – Т. XVI, вып. 29 – 32. Губернии : Орловская, Пензенская, Пермская, Подольская.

9. Список населённых пунктов Уральской области. – Свердловск, 1928. – Т. VI. Кунгурский округ. – 160 с.

10. Список населённых пунктов Уральской области. – Свердловск, 1928. – Т. VIII. Пермский округ. – 482 с.

11. Справка о положении иногубернских и иноуездных переселенцев в Сивинском имении, согласно данным подворной переписи 1910 г. – Пермь, 1911. – 30 с.

12. Уральский статистический ежегодник 1923 – 24 гг. – Свердловск, 1925.

13. Белорусы в Пермском крае : очерки истории и этнографии / А. В. Черных [и др.]. – Пермь, 2013. – 288 с.

14. Щукина, Р. И. Об основных тенденциях этноязыковой ситуации в Пермской области на современном этапе в аспекте сравнительного анализа / Р. И. Щукина // Национальные языки России : региональный аспект : материалы Междунар. науч.-практ. конф., г. Пермь, 20-21 октября 2005 г. – Пермь, 2005. – С. 83 – 87.

РЕЗЮМЕ

В статье на основе разных источников рассматриваются особенности миграционных процессов белорусов на территорию одного из регионов Среднего Урала – Пермского края в период конца XIX – начала XXI в., выявляются основные миграционные волны и их причины, анализируется динамика численности белорусов в регионе на протяжение этого периода, особенности его расселения и тенденции современных этнокультурных процессов.

SUMMARY

The article, based on different sources, pays great attention to peculiarities of migration processes among Belorussian in the territory of one of the region of the Central Ural – Permskii Krai at the end of XIX – beginning of XXI centuries as well as determines main migration waves and its causes, analyzes dynamics of Belorussian population in the region during determined period, peculiarities of settlement and tendencies od modern ethno cultural processes.

Шарая В. М.

АСАБЛІВАСЦІ ПРАЯЎЛЕННЯ СІНКРЭТЫЗМУ Ў ВЕРАВАННЯХ БЕЛАРУСАЎ: ТРАДЫЦЫЯ І СУЧАСНАСЦЬ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Пастуціў у рэдакцыю 10.03.2014)

На пачатку 90-х гадоў XX ст. у працэсе сацыяльна-палітычнай трансфармацыі грамадства адной з найбольш значных змен стала павышэнне ролі рэлігіі і царквы ў жыцці грамадства. Рост рэлігійнасці насельніцтва рэспублікі стаў адной з найбольш адметных тэндэнцый, што характарызуюць асаблівасці сацыякультурных працэсаў у Беларусі.

Сутнасць гэтай новай сацыякультурнай з’явы праявілася ў масавым росце рэлігійных і прарэлігійных настрояў, радыкальным змяненні ў жыцці грамадства ролі царквы. Царква стала важным сацыяльным інстытутам жыцця грамадства.

В. І. Гараджа адзначаў, што пасля распаду СССР «змена знака ў ацэнцы рэлігіі… патрабавала перабудовы канцэптуальных, аперацыянальных і арганізацыйна-тэхнічных бакоў даследаванняў: у 90-я гады рэлігія аказваецца ўключанай у новы сацыякультурны кантэкст мадэрнізацыі расійскага грамадства, змяняюцца найважнейшыя параметры яе ўзаемадзеяння з грамадствам, яна з’яўляецца ў новай перспектыве сусветнага цывілізаванага развіцця» [2, с. 319]. Найбольш поўна малюнак змяненняў, што адбываюцца, паказалі сацыялагічныя даследаванні. Па выніках даследаванняў у Расіі, было выяўлена што доля асобаў, якія вераць у Бога, з 1991 па 1996 г. узрасла з 35 да 47% [3 , с. 37].

Аналагічныя тэндэнцыі мелі месца ў Беларусі. Адбыўся значны рост рэлігійных настрояў, рэзка скарацілася колькасць нявернікаў. На рост колькасці вернікаў паўплывала легітымізацыя рэлігіі і царквы. Калі ў 1960-я гады, па ацэнках вучоных, доля вернікаў сельскай мясцовасці Беларусі складала каля 39,6%, а ў гарадах каля 16%, то з 1994 па 1998 гг. доля вернікаў у структуры ўсяго насельніцтва ўзрасла з 33 да 49% (42% у гарадах і 56% у вёсках) [6, с. 7].

У той жа час праведзеныя даследаванні паказалі, што масавая адмова ад атэізму суправаджалася распаўсюджваннем не столькі строга рэлігійных уяўленняў, колькі няўстойлівай, эклектычнай свядомасці. Як адзначалі расійскія вучоныя, для многіх «нававернікаў» (асабліва праваслаўных) вера застаецца слаба інстытуцыяналізаванай і не праяўляецца ва ўстойлівых культавых паводзінах [1; 7, с. 482 – 484].

Важным вынікам праведзеных беларускімі сацыёлагамі даследаванняў з’яўляецца тое, што была звернута ўвага на шырокае распаўсюджванне неартадаксальных форм веры. Сярод нававернікаў выявілася вялікая доля тых, хто вагаўся, і тых, хто арыентаваўся на містыку, акультызм, астралогію і да т. п. Нават сярод асобаў, якія адносіліся да вернікаў, выявілася значная доля тых, хто верыў у варажбу, сурокі, гэта значыць было зафіксавана значнае распаўсюджванне з’явы, якая афіцыйнай царквой вызначаецца як «забабоны». Такім чынам, было паказана, што ў значнай меры масавая рэлігійная свядомасць многіх нававернікаў з’яўляецца эклектычнай, супярэчлівай, яна дапускае ў пытаннях веры «суіснаванне розных, несумяшчальных, з пункту гледжання хрысціянскай дагматыкі, вераванняў» [6, с. 35]. Для нашага аналізу асабліва важна адзначыць наступную выснову: «з ростам асабістай рэлігійнасці (ад “тых, хто вагаецца” да ўласна вернікаў) назіраецца і рост вераванняў, якія бяруць свой пачатак ад дахрысціянскіх культаў, дасягаючы найвышэйшых значэнняў менавіта ў групе хрысціян-вернікаў» [6, с. 38]. Такім чынам, размова ідзе пра рэлігійны сінкрэтызм як сучасную сацыякультурную з’яву, якая з’яўляецца адной з характарыстык сацыякультурных працэсаў, што адбываюцца ў Беларусі.

Сацыякультурныя змены, што адбываюцца ў сферы масавай свядомасці насельніцтва, а менавіта – рост рэлігійнасці, грунтуюцца на агульнай патрэбе ў веры як пэўнай псіхалагічнай устаноўцы, але выбар канкрэтнага яе аб’екта на

індывідуальным узроўні вызначаецца комплексам розных фактараў, у тым ліку і культурна-гістарычнага характару.

З улікам росту рэлігійнасці беларускага насельніцтва, які адбыўся на пачатку 1990-х гадоў, істотна ўзрасла роля царкоўнай памінальнай традыцыі. Пры гэтым побач з царкоўнымі памінаннямі захаваліся і народныя памінанні памерлых продкаў, якія не з'яўляюцца інстытуцыянальнай практыкай у рамках хрысціянскай царкоўнай традыцыі. У гэтым сацыякультурным феномене відавочна праяўляюцца элементы сінкрэтычнага характару.

Найбольшая колькасць памінальных дат ёсць у праваслаўнай традыцыі, тады як у католікаў памінальная традыцыя абмяжоўваецца датамі ў пачатку лістапада. Праваслаўны царкоўны каляндар уключае некалькі дат, прысвечаных памінанню памерлых блізкіх. Акрамя прыватных памінак, звязаных са смерцю чалавека, праваслаўная царква ўстанавіла дні ўрачыстага, усеагульнага, сусветнага памінання. Дапасаваныя да гэтага паніхіды называюцца ўсяленскімі, а дні, у якія адбываецца памінанне, – усяленскімі *радзіцельскімі* суботамі. У коле богаслужэбнага года такімі днямі агульнага памінання лічацца: субота мясапусная; субота Траецкая; *Радзіцельскія* суботы 2, 3 і 4-й сядміц святой Чатырохдзесятніцы; Радуніца; Дзмітрыеўская субота; Дзень адсячэнняя главы Іаана Хрысціцеля; Дзень перамогі ў Вялікай Айчыннай вайне.

У праваслаўнай традыцыі ўшанаванне продкаў адаптуецца ў якасці нарматыўнага элемента, што падтрымлівае каштоўнасць і вялікае маральнае значэнне гэтай культурнай формы ў духоўным развіцці грамадства. Вызначэнне царквою ўсяленскіх *радзіцельскіх* субот у коле богаслужэбнага года паказвае, як праз канфесійную традыцыю ажыццяўляецца легітымізацыя ў грамадстве форм ушанавання памерлых [8, с. 204]. Хрысціянства, як вышэйшая каштоўнасна-нарматыўная сістэма, не адмяніла да канца сістэму, што ёй папярэднічала, а ўвабрала яе ў сваю сферу, відазмяніўшы як самастойнае цэлае, робячы яе падпарадкаванай часткаю ў рамках нарматыўнасці.

Памяць пра нябожчыкаў, малітвы аб іх займаюць таксама важнае месца ў прыватных богаслужэннях. У адпаведнасці з вераваннямі праваслаўнай Царквы малітвы нашчадкаў аб сваіх памерлых продках дапамагаюць ім у іншым свеце.

У католікаў інстытуцыянальныя практыкі прыпадаюць на 1 і 2 лістапада. Такім чынам, у католікаў памінальны цыкл значна карацейшы. Акрамя гэтага, традыцыйныя народныя (неінстытуцыянальныя для царкоўнай традыцыі) памінанні памерлых продкаў сярод іх сустракаюцца рэдка. У беларускага праваслаўнага насельніцтва, перш за ўсё сельскага, дастаткова шырока распаўсюджаны традыцыйныя памінанні, сярод якіх найбольш вядомыя памінанні ў рамках абраду Дзяды.

Па меркаванні Л. Нідэрле, Радуніца ў старажытны перыяд славянства не засведчана, яе з'яўленне ва ўсходніх славян вытлумачваецца грэка-рымскім уплывам; уласнаславянскімі днямі памінання памерлых продкаў даследчык лічыў задушніцы і Дзяды [5, с. 236].

Аналіз эмпірычных даных аб вераваннях і рытуальных практыках, звязаных з аброкам, у розных лакальных традыцыях паказаў, што па форме гэтыя рытуалы могуць быць ахарактарызаваны як хрысціянскія (дзеянні могуць адбывацца ў царкве,

каля крыжоў, ужываюцца хрысціянскія малітвы). Дадзеныя практыкі таксама могуць разглядацца як праяўленне рэлігійнасці, у якой рытуалы і практычныя інтарэсы вернікаў вельмі цесна звязаны. У той жа час у некаторых дзеяннях з аброкам праяўляюцца элементы сінкрэтычнага характару.

У народнай свядомасці прынашэнне аброчных прадметаў, якое мадэлюе сітуацыю абмену паміж чалавекам і светам сакральнага, належыць да сферы рэлігійных практык. Паняцце *сакральны* з’яўляецца адным з найважнейшых паняццяў архаічнай карціны свету. Як адзначаюць даследчыкі, гэта «у хрысціянскім багаслоўі – якасць, уласцівая Богу і вышэйшым боскім сілам (Багародзіцы, анёлам, архангелам, святым), а таксама сферы іх бытавання і праяўлення. У шырокім традыцыйным кантэксце гэта якасць, якая прыпісваецца культавым… аб’ектам, надзеленым высокім і станоўчым рэлігійным сэнсам і асаблівай сілай, для якой характэрны *дар божы і* чысціня» [4, с. 534]. Паняцце *сакральны* ў традыцыйнай культуры не ўжываецца, належыць да мовы навуковага апісання, аналізу. Яно з’яўляецца вынікам складанага злучэння дахрысціянскага ўяўлення аб сакральным з новымі значэннямі, якія развіліся ў хрысціянскай сістэме каштоўнасцей.

Элементы сінкрэтызму прадстаўлены ў аброчных рытуальных практыках з крыжом. Прыдарожныя, аброчныя, крыжы-абыдзённікі маюць статус мясцовых святынь. Аброчныя крыжы ўстанаўлівалі жыхары вёскі, члены сям’і; на іх вывешвалі прынашэнні – ручнікі, хусткі і іншае. Крыжам прыпісвалася сіла, якая вылечвае. Ахвяраванне выступала як перадача людзьмі пэўных прадметаў з мэтай уміласціўлення адрасата, атрымання ад яго абароны, дапамогі, здароўя і іншага. Інфарманты тлумачаць сутнасць аброку як своеасаблівых паводзін, старадаўняга звычаю. Згодна з традыцыяй выкарыстоўвалі прадметы-абыдзённікі, якія выраблялiся на працягу аднаго дня або адной ночы, радзей – адных сутак. Часцей за ўсё такім спосабам выраблялі палатно, ручнік, драўляны крыж, дзейнічаючы згодна аброку прэвентатыўна або для абароны ад хвароб, стыхійных дзеянняў – засухі, граду і іншага.

Для выклікання дажджу маглі выконваць розныя рытуальныя практыкі, у тым ліку ткаць ручнік да ўзыходу сонца. Як адзначае інфармантка, «ткалі, я сама ткала. Тогді после войны, да була тожэ такая засуха, завійі – вэтры такые крутылі, а дошчу нэ було, мы збыраліса бабы у одну хату і… напрадалі за ноч. Напралі і основалі гыбу на ручнык і выткалі за ноч. Но баб нас несколько і до сходу сонца мы крыжы… тогді по дорогах ставылі, дэ крыжовые дорогы, і на той крыж до сходу сонца мы повісылы того ручныка. За ноч напралі, выткалі і повісылі» (в. Ліпнікі Пінскага р-на Брэсцкай вобл.). Такім чынам, аброчныя прынашэнні да вясковых крыжоў цесна звязаны з традыцыйнымі вераваннямі, з’яўляюцца адной з магчымасцей кантакту са светам сакральнага. Вялікая роля крыжоў была ў вёсках, дзе не існавала царквы.

Паводле ацэнкі даследчыкаў, культ вады і водных крыніц адносіцца да тых нешматлікіх архаічных культаў, якія захаваліся да нашых дзён. Мірча Эліядэ адзначаў, што «знішчыць яго не змагла ні адна рэлігійная рэвалюцыя; поўны глыбокай пашаны народа, культ вод аказаўся ў канчатковым выніку цярпімы нават хрысціянствам – пасля марных ганенняў у сярэднія вякі» [10, с. 193]. Сярод ушаноўваемых водных крыніц большасць складаюць крыніцы, якія б’юць з-пад

зямлі. На другім месцы па колькасці стаяць азёры. Значна радзей сярод сучасных вераванняў узгадваюцца рэкі.

Павышаная цікавасць да святых крыніц у сучаснасці звязана і з узрастаннем рэлігійнасці насельніцтва, паколькі многія святыя крыніцы ўсё шырэй выкарыстоўваюцца ў сваім традыцыйным прызначэнні, для правядзення рэлігійных абрадаў, у якіх актыўна ўдзельнічаюць вернікі і прадстаўнікі духавенства. Адраджэнне рэлігійных традыцый, якія сталі важным складнікам працэсаў сучаснай сацыякультурнай дынамікі, актуалізавала праблему навуковага вывучэння культаў, звязаных з сакральнымі воднымі аб’ектамі. З’явіліся навуковыя працы, дзе паказаны вынікі збору інфармацыі па разглядаемай праблеме. Аналіз прац па разглядаемай праблематыцы паказвае, што гэтая тэма патрабуе глыбокага вывучэння і асэнсавання.

Вельмі часта сакральныя аб’екты рознай прыроды ўтвараюць адзіны комплекс. Каля крыніц часта ляжаць валуны, крыніца і валун могуць утвараць святое месца, якое з’яўляецца аб’ектам культу. Сакральныя локусы ўтвараюць камяні-следавікі, дзе, згодна з вераваннямі, пакінулі сляды Бог, Божая Маці. У сувязі з ростам рэлігійнасці культавыя валуны могуць з’яўляцца аб’ектам ахвяраванняў.

Ушанаванне дрэў, як і іншых прыродных аб’ектаў, уяўляла сабой характэрную рысу дахрысціянскай эпохі. Побач з прыродным аб’ектам – дрэвам, памяшчаўся абраз, устанаўлівалі крыж, капліцу і іншае. Наведванні дадзенага месца суправаджаліся ахвярапрынашэннем.

Фарміраванне сакральнага месца – «Святой Грушкі» у Камянецкім раёне Брэсцкай вобласці, як паказалі даныя палявых даследаванняў, звязана са з’яўленнем пад дрэвам (грушай) Божай Маці. Гэтае месца стала лічыцца святым. З часам каля Грушкі з’явілася капліčка. Пад дрэвам быў пастаўлены абраз з выявай укленчанай дзяўчынкі перад Божаю Маці каля Грушы. Да ўрочышча «Грушка» пачалося паломніцтва вернікаў. Да абраза і да Грушкі нясуць аброк.

Вывучэнне асаблівасцей праяўлення сінкрэтызму ў традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў застаецца актуальным [9]. І ў сучаснасці адметнай рысай традыцыйных вераванняў у розных лакальных традыцыях з’яўляецца захаванне сінкрэтычных элементаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Воронцова, Л. М. Религиозность – демократичность – авторитарность / Л. М. Воронцова, С. Б. Филатов, // Политические исследования. – 1993. – № 3. – С. 141 – 148.
2. Гараджа, В. И. Социология религии / В. И. Гараджа // Социология в России / под ред. В. А. Ядова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М., 1998. – С. 304 – 323.
3. Кaариайнен, К. Верующие, атеисты и прочие (эволюция российской религиозности) / К. Каариайнен, Д. Е. Фурман // Вопросы философии. – 1997. – № 6. – С. 35 – 52.
4. Левкиевская, Е. Е. Сакральный / Е. Е. Левкиевская // Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М., 2009. – Т. 4. – С. 534 – 538.
5. Нидерле, Л. Славянские древности / Л. Нидерле ; пер. с чеш. Т. Ковалёвой, М. Хазанова ; ред. А. Л. Монгайта. – М. : Алетейа, 2000. – 592 с.
6. Новикова, Л. Г. Религиозность в Беларуси на рубеже веков : тенденции и особенности проявления (социологический аспект) / Л. Г. Новикова. – Минск : БТН-информ, 2001. – 132 с.

7. Смелзер, Н. Социология / Н. Смелзер ; науч. ред. В. А. Ядов. – М. : Феникс, 1994. – 687 с.
8. Шарая, О. Н. Ценностно-нормативная природа почитания предков / О. Н.Шарая. – Минск : Технология, 2002 – 249 с.
9. Шарая, О. Н. Синкретизм народной религиозности и особенности его изучения / О. Н. Шарая // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2012. – Вып. 12. – С. 474 – 477.
10. Элиаде, М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения / М. Элиаде. – М. : Ладомир, 1999. – 488с.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются особенности синкретизма традиционных верований. Показано, что в современных условиях с ростом религиозности населения элементы синкретического характера сохраняются, являясь существенной составляющей верований белорусов.

SUMMARY

The paper address syncretism features of traditional beliefs. It is shown that in modern conditions of religiosity increasing some syncretic elements are being preserved as an essential component of the Belarusian's beliefs.

Якаўцова М. А.

ТРАДЫЦЫІ БАЎЛЕННЯ ВОЛЬНАГА ЧАСУ БЕЛАРУСАМІ ПАНЯМОННЯ Ў 1921 – 1939 ГГ.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(Паступіў у рэдакцыю 11.03.2014)

Традыцыі баўлення вольнага часу з'яўляюцца неад'емнай часткай сацыяльнай культуры народа і маюць асаблівасці ў рэгіёнах, у тым ліку і ў Панямонні ў 1921 – 1939 гг. Даследаванне заснавана на палявых матэрыялах аўтара, справах Дзяржаўнага архіва Гродзенскай вобласці, мемуарах. Баўленне вольнага часу адбывалася ў святочныя і будзённыя дні. Да свят былі прымеркаваны адмысловыя ігрышчы, гульні, забавы, гасцяванне. Спосабы баўлення вольнага часу залежалі ад пары года, полу, узросту, саслоўнай прыналежнасці асобы.

Сялянскіх дзяцей і падлеткаў змалку прывучалі да працы. Дзеці прыбіралі, мылі посуд, даглядалі за хатняй жывёлай. З шасці гадоў яны працавалі падпаскамі. Падлеткі наймаліся ў парабкі. Аднак вольны час быў напоўнены гульнямі, забавамі [1, с. 3, 8, 46; 6, с. 34]. Так пісаў пра свой распарадак дня ў дзяцінстве Віктар Міко з Гальшанскай гміны: *«У маім выпадку пасьба займала ў дзённым раскладзе заняткаў трохі больш за палову дня, рэшта працоўнага дня была выкарыстана для земляробчай працы ў гаспадарцы, а таксама, з уласнай волі, на забавы, і ў самым канцы – на школьныя заняткі»* [24, с. 44]. У кожную пару году існавалі свае забавы: так, узімку каталіся на санках, змайстраваных бацькамі. Некаторыя дзеці без дазволу бацькоў каталіся на вялікіх санях, выцягваючы іх з гумна. У вёсцы Пагарэлка існавала забава «дарэмніца»: падлетак ішоў па вёсцы з вялікімі санкамі і прапаноўваў любому жадаючаму пакатацца. Калі знаходзіўся ахвотнік, хлопчык

хутка бег з санкамі і хістаў іх у розныя бакі, рэзка паварочваў, каб скінуць таго, хто едзе [21]. Узімку дзеці бавіліся на вадаёмах. Распаўсюджанай забавай была «крутуха»:у сажалцы, рэчцы, якія замярзалі, ці агародзе ставілі палку, насаджвалі старое кола, прымацоўвалі да яго вельмі доўгую жэрдку, прывязвалі санкі. «Крутуху» раскручвалі ўдвух. Дзеці каталіся лежачы на санках, а найбольш смелыя – седзячы [1, с. 81; 4, с. 75, 76]. Гэтая забава была даволі небяспечнай, таму малым дзецям забаранялася ў ёй удзельнічаць [2, с. 5]. У гміне Ліпнішкі вясной хлопчыкі і дзяўчынкі пачыналі скакаць на дошцы: шырокую дошку клалі на калодку, чым вышэй яна была, тым вышэй падскокваў гулец. У забаве ўдзельнічалі два чалавекі. Неабходна было добра скочыць на адзін канец дошкі, каб другі гулец высока падскочыў – гэта называлася «падбіць». Падскокваючы, дзіця падцягвала ногі да тулава, што мела назву «кроіць» [4, с. 23, 55, 75]. Улетку дзеці і падлеткі купаліся ў вадаёмах, лавілі рыбу [1, с. 81]. Калі бацькі былі занятыя працай, меншыя дзеці заставаліся ў хаце, прыдумлялі сабе забавы. Часта яны забаўляліся з хатняй жывёлай [1, с. 60]. Новым абавязкам хлопчыкаў-падлеткаў было вартаванне коней ноччу. Жыхар вёскі Козічы Б. Я. Чарнавус апавядаў як жартавалі на начлезе: *«Каторы заснёць, то завяжуць вяроўку яму за нагу, пахаваюцца і цягнуць. А (ён) як падхопіцца»* [5, с. 23]. Найбольш распаўсюджанымі гульнямі былі «пікер», «свіння», «японец», «лапта», у ножыкі, фанты, мяч. У «пікера» пачыналі гуляць ранняй вясной на высокіх месцах. Ставілі калодку ці бляшанку. Побач станавіўся «сторож», якога выбіралі лічылкай. За 5-6 м ад «пікера» праводзілі ўмоўную мяжу, ад якой гульцы кідалі палкі, каб збіць калодачку. Калі «сторож» ставіў «пікера» на месца, астатнія перашкаджалі, і ён павінен быў дакранацца палкай да гэтых гульцоў [1, с. 59, 60, 69, 89; 3, с. 25; 4, с. 22 – 24, 55, 56, 75]. У Ліпнішках Валожынскага павета «пікер» з'яўляўся каманднай гульнёй (удзельнічалі шэсць чалавек). Адна каманда імкнулася загнаць доўгімі палкамі збіты «пікер» у лунку, другая перашкаджала. Гэтую частку гульні называлі «наганяць пэрлы» [5, с. 25, 26, 48]. Калі гулялі ў «японца», ці «калкі», на два каменьчыкі клалі кароткую тонкую галінку. Адзін з гульцоў падкідаў яе доўгай палкай, а другі лавіў. Неабходна было злавіць галінку пяць разоў, каб выйграць [1, с. 79; 4, с. 23, 75; 6, с. 58]. У Навагрудскім павеце хлопчыкі гралі ў «лапту». Дзеці дзяліліся на дзве каманды па дзесяць чалавек. Гулец адной з каманд падкідаў мячык, біў палкай. Удзельнікі другой каманды спрабавалі яго злавіць [21]. Дзяўчынкі вадзілі карагоды і гулялі ў «скаканкі», «кальцо», «камушкі», «класы» [1, с. 29, 33, 86; 12]. Для гульні ў «камушкі» бралі пяць каменьчыкаў. Адзін ці некалькі падкідалі ўверх, лавілі і адначасова адхоплівалі каменьчыкі, якія ляжалі на роўнай паверхні [1, с. 131]. У гміне Вялікая Бераставіца дзяўчынкі гулялі ў «картопельку», падобную да «фантаў» [14; 19]. Узімку дзяўчынкі-падлеткі збіраліся ў адной хаце, дзе гулялі, вадзілі карагоды [4, с. 24]. Падлеткі не ўдзельнічалі ў моладзевых вечарынках. Ім дазвалялі толькі паназіраць. У вёсцы Гароднікі Ашмянскага павета вечарынкі для падлеткаў ладзілі бацькі [1, с. 53].

Асноўнай забавай моладзі былі танцы, якія адбываліся кожную нядзелю пасля абеду. У гмінах Цырын і Ярэмічы вечарынкі яшчэ называлі «гулямі», «гулянкай» [11; 13]. Хлопцы з суседніх вёсак дамаўляліся паміж сабой аб арганізацыі танцаў, паведамлялі дзяўчатам [1, с. 65]. Вечарынкі адбываліся ў хатах, пажарных дэпо, школах, гмінах [1, с. 24; 2, с. 4]. У большасці вёсак хлопцы наймалі памяшканне за

грошы. Не лічылася адмоўным, калі хлопец браў у бацькоў зерне і прадаваў, каб атрымаць сродкі на вечарынку [1, с. 11, 77]. Некаторыя прасілі грошы на забавы ў бацькоў [20]. Дзяўчаты рыхтавалі да вечарынкі хату [14], дзе пасля павінны былі вымыць падлогу [19]. Часам, калі ў хаце знаходзілася моладзь, гаспадары пускалі пагуляць бясплатна [1, с. 85, 99]. У вялікіх вёсках вечарынкі маглі адбывацца ў некалькіх хатах на розных канцах [1, с. 60]. Часта гулялі ўсю ноч. Музыкантаў запрашалі як мясцовых, так і з суседніх вёсак. Танцавалі польку, «абэрак», вальс, кадрылю вялікую і малую, лявоніху, «лысага», часам танга, факстрот [1, с. 61, 93; 16]. У час вечарынкі моладзь прытрымлівалася пэўных норм паводзін: дзяўчына не магла адкрыта адмовіць хлопцу ў танцы. Неабходна было зрабіць выгляд, што яна занята чымсьці тэрміновым, ці пайсці з танцаў, калі непажаданыя запрашэнні працягваліся [1, с. 66]. Дзяўчаты не хадзілі на вечарынкі ў іншыя вёскі, гэта дазвалялася толькі хлопцам [19, с. 7]. За парадкам на вечарынцы сачылі самі ўдзельнікі; тых, хто парушаў правілы паводзін, выганялі [1, с. 67]. Існаваў падзел на ўзроставыя групы (малодшая, сярэдняя і старэйшая), кожная з якіх ладзіла вечарынкі асобна [13]. У малодшую групу ўваходзілі 13 – 14-гадовыя падлеткі. У сярэднюю пераходзілі з 15 гадоў [1, с. 13, 35; 2, с. 4]. Для таго, каб перайсці ў старэйшую ўзроставую групу, лічыцца «дзецюком», неабходна было прайсці адпаведны рытуал пераходу [12]. Для дзяўчат такога рытуалу не існавала. Жыхар вёскі Сукневічы М. Страшынскі, 1916 г.н., апавядаў пра тое, як хлопцы пераходзілі ў старэйшую ўзроставую групу: *«Нада было фундаваць гэтым старэйшым, што прыбавішся ты, штоб прынялі ў кумпанію. І тады ўжо і мы ідзем, і яны (на танцы)»* [18]. У 1920 – 1930-я гады большасць мужчын жанілася позна, таму ў вечарынках старэйшай узроставай групы часта ўдзельнічалі асобы, якім было больш за 30 гадоў [11, с. 34; 21]. Акрамя ўзроставага падзелу, на вечарынках існавала і саслоўная іерархія: забавы дзяліліся на сялянскія і шляхецкія. На вясковую вечарынку нікога спецыяльна не запрашалі, танцавалі пераважна вясёлыя танцы. Удзельнікі забавы адчувалі сябе вельмі свабодна. Дзяўчаты былі ўбраны сціпла, небагата, але з густам. Музыка суправаджалася песнямі і прыпеўкамі. Удзельнікі шляхецкай вечарынкі стараліся рэпрэзентаваць сабой «культуру», гэта значыць адрозніваецца ад вясковай моладзі. Размаўлялі толькі па-польску, далікатна, часта казалі «выбачайце», «калі ласка». Танцавалі толькі самыя модныя танцы, спявалі польскія салдацкія песні [28, s. 338].

Узроставы падзел захоўваўся і на дзявочых вячорках. Жыхарка вёскі Жухавічы апавядала, што збіраліся «грамадой», кампанія налічвала трынаццаць дзяўчат, да іх прыходзілі хлопцы. Старэйшыя ладзілі вячоркі ў іншым месцы, але збіраліся заўсёды ў адной хаце [13]. У большасці вёсак праводзілі вячоркі кожны тыдзень у іншай хаце [2, с. 4]. Настаўніца Л. Вінчувна апісвала «вечары папрадух» («кудзельніц») у вёсцы Бжословічаны гміны Вялікая Бераставіца. Яна паведамляла: *«Тут спевы, бойкі, апавяданні аб страхах і духах ці даўніх лепшых часінах, якія займалі шмат часу»* [7, л. 10]. На вячорках падлеткі сядалі асобна, не праводзілі дзяўчат дадому. Калі збіралася моладзь, то хлопец мог выбіраць месца побач з дзяўчынай, якая падабалася [19]. Пакуль дзяўчаты працавалі, хлопцы ладзілі забавы, жартавалі. Часта яны скідвалі шнуры з калаўрота, падпальвалі кудзелю [20]. Узімку вячоркі заканчваліся апоўначы [21]. Старэйшыя хлопцы праводзілі дзяўчат дахаты, дапамагалі несці калаўроты [20].

Адной з летніх забаў моладзі было купанне ў вадаёмах [1, с. 65]. Хлопцы гулялі ў футбол, валейбол [12; 21]. Летнімі вечарамі моладзь збіралася разам на вуліцы, спявала. Старэйшыя людзі прыходзілі іх паслухаць [20]. У добрае надвор'е танцы рабілі на двары. Найбольш актыўная частка вясковай моладзі спрабавала стварыць альтэрнатыву традыцыйным вечарынкам, якія лічылі «дзікай забавай». Фарміраваліся драматычны гурткі, якія з дазволу гміны ладзілі прадстаўленні на беларускай і польскай мовах [27, s. 4; 28, s. 337]. Усё больш моладзі бавіла вольны час, чытаючы кніжкі [27, s. 4]. У вёсцы Гарадзішча на вечарынках дэкламавалі беларускія вершы, ладзілі супольныя чытанні [23, s. 4].

Для мужчын і хлопцаў менш работы было ўзімку. Жанатыя мужчыны збіраліся разам, каб даведацца апошнія навіны, пагутарыць, пагуляць у карты. Збіраліся заўсёды ў пэўнай хаце, дзе гаспадыня не была супраць [12]. У Пагарэлцы гміны Ярэмічы мужчыны з пэўнага канца вёскі збіраліся ў адной хаце амаль кожны дзень. Час бавілі ў сям'і Бушко. Мясцовы жыхар Леанід Іванавіч Коршун, 1925 г.н., адзначыў: *«Гэта ўжо вайшло ў моду гэдак. Хадзілі спрадвеку к ім там. І сабіраліся ў этае хаце»*. Традыцыя збораў працягвалася і пасля смерці гаспадара [21]. У вёсцы Сіняўская Слабада зімовымі вечарамі мужчыны збіраліся на «пасядзенькі» ў хату Пазнякоў. Часта абмяркоўвалі лепшых гаспадароў, іх здольнасці і прычыны поспеху, спрачаліся [9, с. 11]. У кожнай мясцовасці былі папулярныя пэўныя віды картачных гульняў. У Пагарэлцы – «падкідны», «казёл», «тысяча»; у Дорагаве – «цыганкі», «свіння»; у Цырыне – «дваццаць адно» , у Аканавічах – «воз» [11; 21]. У Мураванай Ашмянцы Ашмянскага павета гулялі ў «рамза», «горба» [23, s. 3]. Карты рабілі самі з кардону, размалёўвалі. Жанчыны ў карты не гулялі [19]. Улетку мужчыны збіраліся на вуліцы ў нядзелю [1, с. 10]. Згодна з паведамленнямі інфармантаў, гаспадарка была галоўнай тэмай размоў на гэтых спатканнях, вельмі рэдка разважалі пра палітыку [12; 16]. Тыя, хто жыў побач з вадаёмамі, лавілі рыбу [1, с. 65; 12]. У нядзелю жанчыны адпачывалі на вуліцы. Гутарылі, кармілі немаўлят. Па ўспамінах жыхара вёскі Пагарэлка Ярэміцкай гміны, у час пасядзелак сяляне «лускалі» семкі, якія прадаваліся танна ў кожнай краме [23]. У некаторых вёсках, якія знаходзіліся далёка ад царквы, людзі прыходзілі паслухаць Евангелле. Напрыклад, жыхары Дорагава гміны Цырын збіраліся вакол старога селяніна Муляра, які чытаў і тлумачыў напісанае ў Бібліі [11].

І дарослыя, і дзеці любілі ездзіць на кірмашы. Іх ладзілі ў святочныя дні. Сяляне гміны Цырын наведвалі кірмашы ў Міры, Гарадзішчы і Карэлічах. Жыхарка вёскі Аканавічы А. М. Кавальчук, 1928 г.н., узгадвала, што на кірмашах наведвальнікаў часта забаўлялі цыганы: *«Хадзілі, варажылі. Как стануць гаварыць, або выпьюць ды гуляюць. У гэтых сваіх сукенках, гэх яны тах-тах-тах!»* [11]. Прафесар Цэзарыя Эрэнкройцава пісала пра час кірмашоў як пра дні, поўныя перажытых уражанняў [22, s. 245]. Даследчык П. А. Гуд адзначаў, што ў Заходняй Беларусі многія гандлёвыя атракцыёны захаваліся амаль да Вялікай Айчыннай вайны, пры гэтым мерапрыемствы былі не толькі формай набыцця тавару, але і своеасаблівым адпачынкам, калі людзі маглі пацешыцца прапанаваным відовішчам, паўдзельнічаць у ім [6, с. 2]. Захаваліся апісанні кірмашовых гульняў у мястэчках Жырмуны, Воранава, вёсцы Дэмерова. Забава «гродзенскі слуп-падкавырка» была пашырана на ўсім Панямонні. Для гэтага ў зямлю ўкопвалі два слупы вышынёй 5 і

15 м на адлегласці 4 м. Паміж слупамі нацягвалася вяроўка, да якой чаплялі прыз. Той, хто жадаў яго здабыць, пачынаў лезці па вялікім слупе. Скамарох рухаў вяроўку, дражніў гульца. У выніку ўдзельнік або даставаў прыз, або злазіў са слупа, забаўляючы прысутных [6, с. 18]. У дні кірмашоў сяляне таксама бавілі час разам у мястэчку. Жыхар вёскі Ціванюкі ўзгадваў, што ў мястэчку Свіслач у той час працавала тры рэстараны. Гэтыя ўстановы не маглі змясціць усіх жадаючых. Таму большасць сялян елі селядцоў, каўбасы, седзячы на вазах. Паліцыя гэта забараняла, на сялян складалі пратаколы [25, s. 460]. Падобнае адбывалася і ў мястэчку Эйшышкі Лідскага павета [26, s. 109].

Такім чынам, спосабы баўлення вольнага часу кожнай узроставай групы мелі пэўныя асаблівасці. У адрозненне ад дзяцей малодшага ўзросту, падлеткі выбіралі пераважна камандныя гульні, пачыналі хадзіць на вячоркі, танцы. Падлеткі і моладзь наведвалі розныя вечарынкі. Захаваўся сімвалічны спосаб пераходу маладых хлопцаў у групу дзецюкоў. Дарослыя жыхары вёсак рэдка былі ўдзельнікамі вечарынак, часцей гледачамі. Жанчыны бавілі час за размовамі. Мужчыны сустракаліся для размовы, гульні ў карты. На кірмашах існавалі забавы, арганізаваныя для паляпшэння гандлю і прыцягнення большай колькасці наведвальнікаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Архіў Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (АЦДБКМЛ). – Фонд 6. – Воп. 14. – Спр. 156.
2. АЦДБКМЛ. – Фонд 6. – Воп. 14. – Спр. 157.
3. АЦДБКМЛ. – Фонд 6. – Воп. 14. – Спр. 158.
4. АЦДБКМЛ. – Фонд 6. – Воп. 14. – Спр. 159.
5. АЦДБКМЛ. – Фонд 6. – Воп. 14. – Спр. 160.
6. Гуд, П. А. Народныя забавы беларусаў як сродак стварэння сучаснага гульнёвага комплексу ў парку / П. А. Гуд. – Мінск : Б. в., 1995. – 46 с.
7. Дзяржаўны архіў Гродзенскай вобласці. – Фонд 87. – Воп. 1. – Спр. 100. Характарыстыка школьных раёнаў Гродзенскага павета. 15.08.1924 – 26.10.1936 гг. – 66 л.
8. Дбайма аб моладзі // Biełaruskaja krynica. – 1935. – № 48.
9. Калеснік, У. Доўг памяці / У. Калеснік. – Брэст : Брэсцкая друкарня, 2005. – 143 с.
10. Цыхун, А. Пройдзеныя шляхі-пуцявіны / А. Цыхун. – Гродна : Б. в., 2003. – 116 с.
11. Archiwum Instytuta Sławistyki Polskiej Akademii Nauk (AIS PAN). – G2012Ak.AK. Alena Kawalczuk, l. 84, praw. ; rozm. M. Jakautsova.
12. AIS PAN. – G2012Bel.PS. Piotr Klepacki, l. 91, kat. ; rozm. M. Jakautsova.
13. AIS PAN. – G2012Cyn.JB. Janina Bujaczynskaja, l. 88 ; rozm. M. Jakautsova.
14. AIS PAN. – G2012Jmn.NR. Nina Ragacewicz, l. 88, praw. ; rozm. M. Jakautsova.
15. AIS PAN. G2012Kl.AB. Arkadzij Bialucij, l. 92, praw. ; rozm. M. Jakautsova.
16. AIS PAN. – G2012Lsn.JT. Janina Tamaszka, l. 81, praw. ; rozm. M. Jakautsova.
17. AIS PAN. – G2012Pls.WA. Wiera Auchimienia, l. 96, praw. ; rozm. M. Jakautsova.
18. AIS PAN. – G2012Suk.MS. Michail Straszynski, l. 99, praw. ; rozm. M. Jakautsova.
19. AIS PAN. – G2012Szl.SG. Safia Guryn, l. 87, praw. ; rozm. M. Jakautsova.
20. AIS PAN. – G2012Szl.IG. Iwan Guryn, l. 87, praw. ; rozm. M. Jakautsova.
21. AIS PAN. – G2012Tur.LK. Leanid Korszun, l. 87, praw. ; rozm. M. Jakautsova.
22. Baudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, C. Łańcuch tradycji : teksty wybrane / L. Mróz, A. Zadrożyńska. – Warszawa, 2005.
23. Francis Ciomny nas kutok // Biełaruskaja krynica. – 1935. – № 3

24. Miko, W. Zaściankowi rozrabiacy w kresowym kolyrycie / W. Miko. – Olsztyn : Infopress, 2000. – 526 s.
25. Pamiętniki chłopów № 1 – 51. – Warszawa : Instytut Gospodarstwa Społecznego, 1935. – 714 s.
26. Staniewicz, W. Matujzy Bołondziszki – wieś powiatu Lidzkiego (Studjum społeczne i gospodarcze) / W. Staniewicz // Biblioteka zakładu polityki Agrarnej Szkoły Głównej gospodarstwa wiejskiego. – Wilno, 1923.
27. Waucok Nasa niaświedamaść // Biełaruskaja krynica. – 1935. – № 1.
28. Wiejscy działacze społeczni. – Państwowy Instytut Wsi. – Warszawa, 1937. – T. 1. Życiorysy włościan. – 432 s.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена традиционному досугу белорусских крестьян, проживавших на территории историко-этнографического региона Понемонье в 1921 – 1939 гг. Исследованы различные формы досуга трёх возрастных групп: детей, молодёжи и взрослых.

SUMMARY

The article is devoted to traditional forms of leisure-time of Belarusian peasants, who lived in Paniamonnie (one of historical and ethnographic regions of Belarus) in 1921 – 1939. Various forms of leisure-time of three age groups of peasants: children, youths and adults have been analyzed.

РАЗДЗЕЛ IV
ПРАБЛЕМЫ ЗАХАВАННЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ

Барвенава Г. А.

ГІСТОРЫЯ ВЫВУЧЭННЯ НЕКРОПАЛЯЎ БЕЛАРУСКАЙ АРЫСТАКРАТЫІ

Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі

(Паступіў у рэдакцыю 19.02.2014)

Павага да продкаў, ушанаванне месцаў пахавання знакамітых людзей краіны – адна з асноў егіпецкай, антычнай, хрысціянскай цывілізацый. Рытуал пахавання прадстаўнікоў эліты, славутых ваяроў суправаджаўся сімвалічнымі дзеяннямі, насычаўся тэатральнасцю, такія пахаванні станавіліся месцамі пакланення, лічыліся сакральнымі, абрасталі міфамі і цырыманіяламі.

Месцы пахавання прадстаўнікоў эліты старажытнабеларускіх княстваў X – XIII стст., Вялікага Княства Літоўскага, Рэчы Паспалітай да апошняга часу не былі прадметам навуковых даследаванняў, пытанні іх сучаснага стану, захавання і музеефікацыі не ўздымаліся. У сучасным беларускім мастацтвазнаўстве толькі адзінкавыя артыкулы прысвечаны вывучэнню крыптавых пахаванняў, музеефікацыі сімвалаў улады (або іх макетаў) і іншых артэфактаў храмавых пахаванняў.

У 2-й палове XIX – пачатку XX ст. у некаторых усходнееўрапейскіх краінах (Польшча, Украіна, Літва) былі даследаваны каралеўскія, княжацкія пахаванні, пахаванні знакамітых нябожчыкаў, вышэйшага кліру. На працягу XX ст. праводзіліся археалагічныя даследаванні ў храмавых помніках Гродна, Полацка, Мінска, Турава, Віцебска, Мсціслава, Навагрудка, Воўчына.

Лёс княжацкіх пахаванняў XII – XIV стст. у Мінскім замкавым храме і іншых храмах Беларусі, пахавання караля Аўгуста Панятоўскага (Санкт-Пецярбург – Воўчын – Варшава), пахаванняў роду князёў Радзівілаў у Фарным касцёле Нясвіжа і іншых храмах заблытаны, нярэдка трагічны.

Хрысціянізаваная арыстакратыя старажытнабеларускіх княстваў ужо ў XI ст. пачала будаваць замкавыя храмы, храмы ў гонар патранальных святых, якія ўзводзіліся як месцы вечнага супакою (Полацк, Мінск, Гродна, Віцебск, Тураў). З часоў Сярэднявечча на землях Беларусі для пахавання грамадскай і духоўнай эліты выкарыстоўваліся храмы-пахавальні (асноўныя і дапаможныя памяшканні), багатыя каменныя (маналітныя, састаўныя), цагляныя саркафагі, аркасольныя нішы, ракі. У якасці месца пахавання часцей за ўсё выбіраліся апсіды, прыбудовы (прыдзелы) і бабінцы, пераважна правага (паўднёвага) боку храма. Усе храмавыя пахаванні належаць эліце грамадства (члены княжацкай сям'і, клір). Галоўнай адметнасцю пахавальных комплексаў XI – XIV стст. у храмах на тэрыторыі Беларусі з'яўляецца наяўнасць крыптаў, зафіксаваных у полацкіх храмах (Пятніцкая царква і, магчыма, храм-трыконх Бельчыцкага Барысаглебскага манастыра, храм-пахавальня Еўфрасіннеўскага манастыра). Нідзе больш на Русі крыпты невядомыя. Князёў і членаў іх сем'яў праводзілі на той свет у багатым адзенні з прывазных тканін, святароў – у парадных шатах, манахаў суправаджалі атрыбуты манаства.

На тэрыторыі Беларусі першыя даследаванні княжацкіх пахаванняў былі праведзены адначасова з еўрапейскімі. Іх выканалі польскія даследчыкі (Гродна, 1904 – 1938 гг.), аднак, на жаль, матэрыялы гэтых раскопак часткова страчаны. У пасляваенны час храмы даследаваліся перад іх знішчэннем (Віцебск, 1944 г.) або падчас пабудовы новых транспартных магістраляў (Мінск, 1949 – 1951 гг.) пераважна рускімі даследчыкамі. Пры гэтым мэты падкрэсліць этнічную ідэнтычнасць, выявіць культурна-гістарычны код, захаваць, ушанаваць і папулярызаваць месцы пахавання эліты грамадства не ставілася. Адпаведна ў манаграфіях, прысвечаных сярэднявечным гарадам Беларусі, храмавыя пахаванні і знаходкі ў іх прадстаўлены фрагментарна. Ніводнае з ускрытых храмавых пахаванняў не стала музейным аб’ектам, прах і рэшткі пахаваных (у лепшым выпадку) захоўваюцца ў фондах Інстытута гісторыі Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі.

Храналагічна і сцісла пералічым некаторыя даследаванні пахаванняў прадстаўнікоў эліты старажытнабеларускіх княстваў. У 1904 г. у сярэдзіне Барысаглебскай Каложскай царквы Гродна, пабудаванай у апошняй чвэрці XII ст., было зроблена частковае ўскрыццё падлогі. Паміж паўночнымі калонамі пад старажытнай падлогай знойдзена пахаванне ў драўлянай труне і фрагменты тканіны, а пад ахвярнікам – склеп, складзены з больш позняй цэглы, чым царква [5, с. 91]. Падчас прац па ўмацаванні помніка ў 1935 г. Ю. Ядкоўскі выявіў каля апсіды ахвярніка пахаванне XII ст. [5, с. 86] і некалькі пахаванняў XIII – XIV стст. У адным з іх змяшчаліся залатыя завушніцы з трыма празорыстымі падвескамі ў тэхніцы зернявой філіграні, каралі са шкляных і золата-шкляных пацерак (падобныя завушніцы, толькі ў значна горшым стане захаванасці, знойдзены ў пахаванні № 1 Ніжняй царквы Гродна) [5, с. 96, 179, мал. 99-14, 181]. На жаль, падчас працы польскага даследчыка Ю. Ядкоўскага ў Каложскай царкве цалкам адсутнічала якая-небудзь фіксацыя матэрыялу і чарцяжы [19].

У 1932 – 1939 гг. у Гродна польскія археолагі ўскрылі і даследавалі шэраг пахаванняў у скляпеннях гродзенскай Ніжняй царквы, аднак звесткі пра гэтыя раскопкі няпоўныя. Ніжняя царква была ўзведзена амаль у цэнтры Княжацкага замка ў 2-й чвэрці XII ст. гродзенскім князем Усеваладкам (памёр ў 1141 г.). З 1183 г. царква стала магільным склепам князёў, мясцовай арыстакратыі, пра што сведчыць 9 пахаванняў без трун з багатым інвентаром. Падчас даваенных раскопак было ўскрыта пахаванне XII ст. у паўночна-заходнім куце храма, пад хорамі, нязначна заглыбленае пад ўзровень падлогі (№ 9). Ніякіх зафіксаваных дадзеных пра гэтае пахаванне не захавалася. Са словаў відавочцаў раскопак, тут была пахавана духоўная асоба, магчыма, хто-небудзь з княжацкай сям’і, падстрыжаны перад смерцю ў манахі. Гэтым самым часам датуецца пахаванне № 7, даследаванне якога не праводзілася, бо над ім знаходзіцца адна са стоек перакрыццяў [5, с. 114]. Адно з пахаванняў было ўскрыта Ю. Ядкоўскім у заходнім нефе, знойдзены рэчы (два нажы, скураныя похвы, бронзавы пярсцёнак), якія належалі хлопчыку-падлетку. З гэтага пахавання паходзіць вытанчаны крыж-цельнік з шэрага мармуру, што з’яўляецца рэдкасцю для старажытнарускіх пахаванняў, дзе прадметы асабістай пабожнасці амаль не сустракаюцца. Яшчэ адно пахаванне было выяўлена З. Дурчэўскім, аднак яно вядома толькі па фотаздымку. На галаве нябожчыка быў

вянец з залататканай тасьмы шырынёй 6-7 см. Час і характар яшчэ аднаго пахавання, знойдзенага Ю. Ядкоўскім каля ўсходняй сцяны рызніцы (№ 8), не вызначаны [5, с. 181; 18; 19].

Даследаванні працягваліся адразу пасля Другой сусветнай вайны. У 1949 г. М. М. Варонін ускрыў шэраг пахаванняў у Ніжняй царкве у Гродна. У паўднёва-ўсходнім куце храма (№ 1) пахаваны мужчына 45-50 гадоў магутнага целаскладу, ростам 182-183 см. На чэрапе выяўлены рэшткі залататканага вянца, які ўяўляў сабой шчыльную стужку з тканым геаметрычным арнаментам шырынёй 3 см, даўжынёй 31,5 см з вышыўкай дробнымі перлінамі і пазалочаным бісерам (сімвал улады – дыядэма). Справа і злева ад чэрапа на ўзроўні вуха знойдзены фрагменты празорыстых філігранных падвесак-завушніц. На ўзроўні ключыц – зусім маленькія фрагменты дзвюх металічных падвесак або нашывак. На пальцы левай рукі знойдзены масіўны залаты пярсцёнак з чырвоным негранёным каменем, гняздо якога падтрымліваюць з двух бакоў ільвіныя галовы, пярсцёнак звязваюць з заходнееўрапейскай традыцыяй [5, с. 180]. У Ніжняй царкве ўскрылі таксама пахаванні дзяўчынкі 9-10 гадоў (№ 4), дзіцяці (№ 3), маладога мужчыны 25 год, які загінуў у баі (№ 2) [5, с. 175 – 179]. М. М. Варонін датуе знаходкі XIII – XIV стст. Багаты інвентар, які суправаджаў частку пахаванняў, сведчыць, што могілкі ў Ніжняй царкве Гродна прызначаліся для эліты старажытнабеларускага княства. У пахаваннях выяўлены сярэднявечныя сімвалы княжацкай улады – вянец (на галаве мужчыны, дзяўчынкі, хлопчыка) і аплечча (медзяныя ўпрыгожванні на плячах або верхняй частцы рук). Знаходкі пацвярджаюць наяўнасць эканамічных і культурных сувязяў з заходнееўрапейскімі княствамі і Візантыяй (імпартаваныя каралі з чарупін каўры, шкляныя пацеркі і бранзалет, залатыя і медзяныя пярсцёнкі). Пахаванні сведчаць пра засваенне хрысціянскай традыцыі (мармуровы крыж-цельнік). Багаты інвентар княжацкіх пахаванняў указвае на заможнасць старажытнабеларускіх княстваў.

У 1944 г. у Віцебску падчас абследавання Святадухаўскай царквы, збудаванай у XIV ст., М. С. Кацар выявіў пахаванні ў сутарэннях і ў царкоўнай прыбудове. У некаторых дамавінах захаваліся рэшткі тканін з тканым арнаментам, у большасці выпадкаў гэта былі фрагменты абіўкі трун, самыя раннія з якіх М. С. Кацар датаваў XIV ст., а самыя познія – XIX ст. Захаваць фрагменты тканін не атрымалася, засталіся толькі іх замалёўкі і чорна-белыя фотаздымкі, па якіх цяжка вызначыць, якія тканіны датуюцца XIV ст. [11].

У 1945 – 1951 гг. хуткімі тэмпамі праводзіліся раскопкі Мінскага замчышча ў сувязі з пабудовай новай гарадской магістралі (Паркавая, праспект Машэрава, Пераможцаў). У храме на Мінскім замчышчы, які датуецца 70-мі гадамі XI ст. або пачаткам XII ст., кіраўнік раскопак В. Р. Тарасенка выявіў 21 пахаванне, два знаходзіліся па-за межамі храма. Э. М. Загарульскі ў сваім даследаванні, прысвечаным Мінску (1982), піша пра прыблізна 30 пахаванняў у сярэдзіне і вакол храма [8, с. 256]. В. Р. Тарасенка лічыць, што першыя пахаванні ў храме з'явіліся ў перыяд з 1119 па 1146 гг., а пазней за 2-ю палову XII ст. пахаванні не праводзіліся [16, с. 221, 230]. Храмавыя пахаванні (мужчынскія, жаночыя і дзіцячыя) размешчаны вельмі шчыльна, у некаторых выпадках нават часткова разбіраўся мур сцяны, каб змясціць новыя труны [16, с. 230]. Нябожчыкаў хавалі ў дамавінах скрынкавага тыпу з масіўных габляваных хваёвых дошак, дамавіны добра захаваліся для археалагічнага даследавання. Адно з жаночых пахаванняў ў мінскім храме заслугоўвае асаблівай увагі і асобнага даследавання, бо гэта – адзінае на тэрыторыі Беларусі і ўнікальнае для ўсёй Еўропы пахаванне, дзе выдатна захаваўся строй адзення арыстакратыі XII – XIII стст. (падаецца фотаздымак з часоў ускрыцця труны мінскай князёўны) [17]. Застаецца шкадаваць, што гэтае пахаванне засталося, па сутнасці, нявывучаным, а матэрыялы раскопак працяглы час не былі даступнымі. Пахаванне знаходзілася ў прыалтарнай частцы паўднёвай (?) бакавой апсіды храма (№ 2) [16, с. 228, 205, мал. 7]. Скураное аплечча (барма) з металічнымі ўпрыгажэннямі, тыповае для касцюма княжацкай сям'і, вянец з шаўковай залататканай тасьмы, косы, укладзеныя вакол галавы, вянок з мірты, шаўковая тканіна, што ўпрыгожвала адзенне, вышытыя чаравікі сведчаць пра высокі сацыяльны статус пахаванай, таму з вялікай доляй верагоднасці можна сцвярджаць, што гэта – пахаванне мінскай князёўны. Падчас археалагічных даследаванняў унутранай часткі храма побач з адным з дзіцячых пахаванняў, на мяжы паўднёвага (?) нефа і цэнтральнай часткі храма, быў знойдзены залаты масіўны бранзалет, завершаны стылізаванымі галоўкамі драконаў (маса 75,472 г) [16, с. 235]. Два пахаванні, выяўленыя па-за межамі храма, больш познія, не раней за XIII ст., і належаць яны манахам, пра што сведчаць «параманды» – крыжыкі, сплеценыя са скураных матузкоў – атрыбута манаства. У гэтых пахаваннях захаваліся фрагменты сподняга льнянога і верхняга ваўнянага адзення. На глыбіні 5,3 м у 1,5 м ад паўночнай (?) апсіды быў знойдзены фрагмент выраблены з рога цэпа (баявой гіры), з выявай двух княжацкіх родавых знакаў Рурыкавічаў.

У 1957 – 1964 гг. у Полацку М. К. Каргер праводзіў раскопкі храма-пахавальні Спаса-Еўфрасіннеўскага манастыра ў Полацку, заснаванага ў 50-я гады XII ст. У храме-пахавальні ў паўднёвай галерэі было выяўлена сем саркафагаў, у заходняй – дваццаць, у паўночнай – дзевяць. У паўночнай галерэі храма археолагі таксама знайшлі крыпту для асабліва ганаровых пахаванняў; уздоўж паўднёвай і паўночнай сцен царквы выявілі пахаванні ў выглядзе цагляных саркафагаў, якія размяшчаліся ў аркасольных нішах. З іх захаваліся тры саркафагі ў паўднёва-заходнім баку храма [10, с. 241]. Даследчыкі лічаць, што храм з'яўляўся пахавальняй полацкіх епіскапаў, пабудаванай для іх полацкімі князямі, пра што сведчыць раскоша ўнутранага ўбрання і высокі кошт будаўніцтва (мазаічныя падлогі, фрэскавы роспіс і мазаікі ў аркасолях). Падставу для такога меркавання дае таксама цытата з «Жыцця

Еўфрасінні Полацкай»: «Ёсць царква Усяміласцівага Спаса ў Сяльцы, дзе браты нашы ляжаць, біскупы, што былі да нас». М. К. Каргер і П. А. Рапапорт лічылі гэты храм царквой Спаса, якая служыла магільным склепам для полацкіх епіскапаў у 1-й палове XII ст. Л. В. Аляксееў меркаваў, што царква Спаса была драўлянай, а ў пачатку XII ст. Святаслаў-Георгій Усяслававіч (унук Усяслава Чарадзея) пабудаваў гэты храм, куды перанеслі рэшткі біскупаў [2, с. 103].

У 1967 г. падчас раскопак Царквы на рове ў Полацку М. К. Каргер выявіў 2 саркафагі з плінфы. На шматлікіх плінфах былі нанесены буйныя княжацкія знакі-трызубцы, вядомыя як «знакі Рурыкавічаў». Магчыма, Царква на рове была магільным склепам нашчадкаў Усяслава Полацкага [2, с. 107]. Прыкладнае датаванне Царквы на рове – трэцяя чвэрць XII ст. [13, с. 86].

У 1975 – 1980 гг. у полацкім Сафійскім саборы, пабудаваным у XI ст., праводзіліся раскопкі пад кіраўніцтвам В. А. Булкіна. Даследаванні выявілі складаны комплекс пахаванняў, пацвердзілі наяўнасць княжацкага магільнага склепа. У сярэдзіне царквы было знойдзена 5 складзеных з плінфы саркафагаў і яшчэ шэраг прыбудоў з плінфы, якія прымыкалі да паўднёвай прыбудовы ўсходняга фасада.

У 1976 – 1977 гг. на тэрыторыі Ніжняга замка ў Полацку П. А. Рапапорт выявіў падмуркі і ніжнія рады муроў чатырохслупавай царквы, дзе ў заходняй частцы паўночнага нефа былі знойдзены фрагменты саркафага з чырвонага шыферу, у тым ліку два абломкі пліты з рэшткамі дэкаратыўнай разьбы па адным баку. Л.В. Аляксееў лічыць, што гэта былі княжацкія пахаванні, а шыферны саркафаг належаў родапачынальніку-кцітару (фундатару) [2, с. 105]. З вонкавага боку падмуркаў галерэі выяўлена некалькі мужчынскіх і жаночых пахаванняў, захаваліся рэшткі драўляных трун. П. А. Рапапорт лічыў, што гэтыя пахаванні адносяцца да часу функцыянавання храма і датуюцца 1-й паловай XII ст. Наяўнасць багатых, пакрытых роспісам і асабліва шыфернага саркафагаў дала падставы меркаваць, што царква была магільным склепам полацкіх князёў [14, с. 154].

У 1961 – 1962 гг. у Навагрудку падчас раскопак царквы Барыса і Глеба пад мурамі XIV ст. археолагамі былі выяўлены рэшткі больш ранняга чатырохслупавага трохнефавага храма пачатку XII ст. з трыма галерэямі. П. А. Рапапорт адзначае, што ў галерэях знаходзіліся аркасольныя нішы, якія маглі служыць месцам пахавання [4, с. 66].

У 1962 – 1963 гг. у Тураве падчас раскопак храма 2-й паловы XII ст. выяўлены пахаванні ў саркафагах, складзеных з гладкіх шыферных пліт (лупняку). Пахаванні знаходзіліся ў паўднёва-заходнім і паўночна-заходнім кутах асноўнага памяшкання храма, а таксама ў паўднёва-заходнім куце нартэкса [9, с. 136]. У 1992 г. археолагамі пад кіраўніцтвам П. Ф. Лысенкі выяўлена яшчэ тры пахаванні, размешчаныя каля паўднёвага фасада тураўскага храма. Адно з іх знаходзілася ў шыферным саркафагу, пліты якога былі моцна дэфармаваныя, другое – у дубовай калодзе, перакрытай плітой з лупняку, трэцяе – у шыферным саркафагу [12, с. 225]. Яшчэ ў 1909 г. пры капанні магіл на Барысаглебскіх могілках быў знойдзены вялікі саркафаг са светла-чырвонага шыферу, які складаўся з шасці пліт. Унутры саркафага знаходзіўся касцяк, рэшткі тканіны з ўзорамі вышыўкі, залотныя ніткі. Пахаванне ў шыферным саркафагу і рэшткі залататканага строю дазволілі сцвярджаць, што гэта пахаванне князя або біскупа [9, с. 131].

У канцы XX ст. на дзядзінцы ў Мсціслаўі падчас раскопак пад кіраўніцтвам Л. В. Аляксеева знойдзены рэшткі храма, самыя раннія канструкцыі якога датуюцца 20 – 40-мі гадамі XIII ст., а пазнейшыя – XV – XVII стст. [1, с. 166 – 175]. Л. В. Аляксееў лічыць, што ў паўночнай частцы мсціслаўскай крэпасці ў пачатку XIII ст. быў узведзены данжон на месцы папярэдняй згарэлай пабудовы. Калі данжон быў разбураны, то на гэтым месцы пабудавалі царкву (капліцу) св. Мікалая, у ёй хавалі памерлых. Могілкі былі і каля царквы. Пахаванні датуюцца XIV ст. [1, с. 171].

У Сярэднявеччы эліта старажытнабеларускіх княстваў знаходзіла вечны супакой ня толькі ў храмавых пахаваннях. Адначасова працягвалася традыцыя пахаванняў пад курганнымі насыпамі. У многіх курганах захаваўся багаты інвентар: элементы касцюма, упрыгажэнні, прадметы побыту (нож, посуд і г. д.). На тэрыторыі Беларусі (у Полацку, Заслаўі, Барысаве, Навагрудку і інш.) даследаваны могільнікі, якія побач з храмавымі пахаваннямі былі і могуць застацца месцамі ўшанавання памяці продкаў.

У наш час пахаванняў эліты старажытнабеларускіх княстваў ніяк не абазначаны, у лепшым выпадку на іх месцы стаіць крыж (храм-пахавальня Спаса-Еўфрасіннеўскага манастыра, Полацк), візуальна пазначаны храм-пахавальня (храм на Мінскім замчышчы).

Храмы-пахавальні, курганы ў Літве, Латвіі, Эстоніі, Польшчы набылі статус мемарыяльных гістарычных мясцін, сталі аб'ектамі турыстычнай інфраструктуры. Курганныя насыпы выкарыстоўвалі для ўшанавання знакавых гістарычных асоб у передваеннай Польшчы і Беларусі: курганы Адама Міцкевіча ў Навагрудку, Тадэвуша Касцюшкі ў Кракаве і іншыя. Традыцыя мемарыяльнага выкарыстання курганоў працягнулася ў часы СССР, але яны былі прысвечаны не асобам, а падзеям – Курган Славы (Беларусь), мемарыял на Мамаевым кургане (Расія).

Аналіз стану вывучэння і захавання храмавых археалагічных помнікаў Беларусі, параўнальны аналіз з навукова-рэстаўрацыйным працэсам у суседніх краінах дазваляюць ацаніць патэнцыял уключэння храмавых пахавальных комплексаў у музейныя экспазіцыі, турыстычныя маршруты. Прааналізаваны матэрыял пераканальна даводзіць, што ў Сярэднявеччы склаўся мастацка-культурны комплекс сродкаў пасмяротнага ўшанавання арыстакратыі грамадства, які на працягу наступных стагоддзяў удасканальваўся і крышталізаваўся, набываў адметнасці і спецыфіку. Сёння сярэднявечныя некропалі беларускай арыстакратыі чакаюць належнага ўшанавання.

ЛІТАРАТУРА

1. Алексеев, Л. В. Древний Мстиславль в свете археологии / Л. В. Алексеев // Гістарычна-археалагічны зборнік. – 1995. – № 6. – С. 118 – 182.
2. Алексеев, Л. В. Домонгольская архитектура Полоцкой земли в историческом осмыслении / Л. В. Алексеев // Российская археология. – 1996. – № 2. – С. 96 – 110.
3. Вайцяховіч, А. В. Пахавальны абрад некропалей полацкіх культавых будынкаў XII – XIII стагоддзяў / А. В. Вайцяховіч // Вестник Полоцкого государственного университета.Серия А. Гуманитарные науки. История. – 2008. – № 7. – С. 20 – 27.

4. Вайцяховіч, А. В. Пахавальныя комплексы XII – XIII стагоддзяў у мураваных храмах Беларусі / А. В. Вайцяховіч // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – 2004. – № 1. –С. 64 – 69.

5. Воронин, Н. Н. Древнее Гродно / Н. Н. Воронин // Материалы и исследования по археологии СССР. – 1954. – № 41.

6. Дучыц, Л. У. Гарадскія пахаванні X–XIII стст. на тэрыторыі Беларусі / Л. У. Дучыц // Гісторыя Беларусі. Жалезны век і сярэднявечча : да 70-годдзя з дня нараджэння Г. В. Штыхава / уклад. І. Ганецкая. – Мінск, 1997. – С. 18 – 21.

7. Дук, Д. В. К итогам археологического надзора за строительными работами на территории Бельчицкого Борисоглебского монастыря в городе Полоцке в 2003 г. / Д. В. Дук // Труды Государственного Эрмитажа, XLVI. Архитектура и археология Древней Руси : материалы науч. конф., посвящённой 100-летию со дня рождения М. К. Каргера / ред. А. М. Гордин, О. М. Иоаннисян, Е. Н. Торшин. – СПб., 2009. – С. 60 – 64.

8. Загарульскі, Э. М. Заходняя Русь IX – XIII стст. / Э. М. Загарульскі. – Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 240 с.

9. Каргер, М. К. Новый памятник зодчества XII в. в Турове / М. К. Каргер // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. – 1965. – Вып. 100. – С. 130 – 138.

10. Каргер, М.К. Храм-усыпальница в Евфросиньевском монастыре в Полоцке / М.К. Каргер // Советская археология. – № 1. – 1977. – С. 240 – 247.

11. Кацар, М. С. Тканіны з старажытных пахаванняў / М. С. Кацар, М. П. Жабінская // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1980. – № 2. – С. 37 – 40.

12. Лысенко, П. Ф. Туровская земля IX – XIII вв. / П. Ф. Лысенко. – Минск : Белорусская наука, 1999. – 268 с.

13. Раппопорт, П. А. Зодчество Древней Руси / П. А. Раппопорт. – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1986. – 160 с.

14. Раппопорт, П. А. Полоцкое зодчество XII в. / П. А. Раппопорт // Советская археология. – 1980. – № 3. – С. 142 – 161.

15. Сабурова, М. А. Погребальная древнерусская одежда и некоторые вопросы её типологии / М. А. Сабурова // Древности славян и Руси. – М., 1988. – С. 266 – 271.

16. Тарасенко, В. Р. Древний Минск / В. Р. Тарасенко // Материалы по археологии БССР / ред. : Е. И. Корнейчик, К. М. Поликарпович. – Минск, 1957. – Т. 1. – С. 182 – 257.

17. Тарасенко, В. Р. Отчёт об археологических раскопках на Минском замчище за 1949 год / В. Р. Тарасенко // Архив Института истории Национальной академии наук Беларуси. – Д. 294.

18. Durczewski, Z. Stary Zamek w Grodnie w świetle wykopalisk, dokonanych w latach 1937 – 1938 / Z. Durczewski // Niemen. – 1937. – № 1. Grodno.

19. Jodkowski, J. Grodno wczesnośredniowieczne w świetle prac wykopaliskowych, dokonanych na królewskim Zamku Starym w Grodnie w latach 1932 i 1933 / J. Jodkowski // Przegląd historyczno-wojskowy. – Warszawa, 1934. – Z. 1, t. VII.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется состояние изученности некрополей белорусской аристократии. Проводится сравнение с подобными исследованиями в Польше, Литве, Латвии. Рассмотрен потенциал включения данных погребений в музейную и туристическую сферу.

SUMMARY

In the article the condition of study of necropolises of the Belarusian aristocracy is analyzed. Comparison with similar researches in Poland, Lithuania, Latvia is carried out. Potential of inclusion of these burials to the museum and tourist sphere is considered.

Кананові С. К.

ВЫВУЧЭННЕ І ЗАХАВАННЕ РЭГІЯНАЛЬНАЙ РАЗНАСТАЙНАСЦІ ДУХОЎНА-ЭТНІЧНАЙ СПАДЧЫНЫ МУЗЕЙНЫМІ МЕТАДАМІ

Рэдакцыя навукова-аналітычнай інфармацыйнай газеты «Веды»

(Паступіў у рэдакцыю 13.03.2014)

Духоўная традыцыйная культура Беларусі (этнічная спадчына) – адна з цэнтральных тэм даследаванняў сучаснай гуманітарыстыкі. Яе жанравая разнастайнасць прадстаўлена багаццем відаў і форм. Этнічная спадчына традыцыйнай беларускай культуры − фактар гістарычнага, сацыяльнага і культурнага развіцця грамадства. З’яўляючыся аўтэнтычнай і рэгіянальна скіраванай, духоўна-этнічная культура беларусаў стала сродкам ідэнтыфікацыі нацыі і падтрымання культурнай разнастайнасці. Таму невыпадкова, што адным з прыярытэтных напрамкаў у дзяржаўнай палітыцы развіцця культуры з’яўляецца захаванне рэгіянальнай разнастайнасці духоўна-этнічнай спадчыны як часткі традыцыйнай культуры Беларусі.

У Дзяржаўнай праграме «Культура Беларусі» на 2011 – 2015 гг. ад 26 снежня 2010 г. зроблены акцэнт на вырашэнне найбольш актуальных праблем культурнага развіцця Беларусі, асаблівая ўвага нададзена пытанням развіцця і захавання традыцыйнай культуры Беларусі. Адным з актуальных напрамкаў на вызначаны перыяд з’яўляецца ўкараненне інавацыйных тэхналогій у сферу культуры – «поўная камп’ютарызацыя дзяржаўных музеяў і бібліятэк, стварэнне электронных і інтэрнэт-рэсурсаў па культуры» [1].

Методыка захавання этнічнай спадчыны ў айчыннай гуманітарыстыцы маларапрацаваная. Таму надзвычай актуальным з’яўляецца даследаванне музейных метадаў вывучэння і захавання рэгіянальнай разнастайнасці этнічнай культуры.

Паняцце этнічная спадчына ўваходзіць у агульнае родавае паняцце – гісторыка-культурная спадчына, якое, у сваю чаргу, згодна з Законам «Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны», азначае «сукупнасць найбольш адметных вынікаў і сведчанняў гістарычнага, культурнага і духоўнага развіцця народа Беларусі, увасобленых у гісторыка-культурных каштоўнасцях» [2]. Этнічная спадчына Беларусі праяўлена ў этнакультурных традыцыях, складнікам якіх з’яўляюцца абрады, вусная мастацкая творчасць, рамёствы.

Даследаванне этнічнай спадчыны, рэпрэзентаванай у музеях Беларусі, дае падставу меркаваць, што навуковыя супрацоўнікі як рэспубліканскіх, абласных, так і рэгіянальных музеяў займаюцца вывучэннем і захаваннем этнакультурных традыцый. Асабліва плённай з’яўляецца дзейнасць рэгіяналных этнаграфічных, краязнаўчых, літаратурных і гістарычных музеяў. У іх экспазіцыйна-фондавых аддзелах захоўваецца тэзаўрус рэгіянальнай духоўна-этнічнай спадчыны.

Менавіта на долю рэгіянальных музеяў выпадае задача (асабліва ў межах Дзяржаўнай праграмы адраджэння і развіцця вёскі на 2011 – 2015 гг.) [3] фарміравання неабходных умоў для захавання тытульных узораў духоўна-этнічнай спадчыны і іх папулярызацыі ў Беларусі і за яе межамі.

Захаванне рэгіянальнай разнастайнасці элементаў этнічнай культуры пры дапамозе музеяў Беларусі абумоўлены шэрагам складанасцей. Супрацоўнікі гэтых

устаноў вывучаюць і захоўваюць традыцыйную культуру. Аднак у Законе аб музеях Рэспублікі Беларусь, навуковай канцэпцыі дзейнасці музеяў [4; 5] адсутнічае ўнармаваная сістэма, якая рэгулявала б працэс збору, уліку, навуковай фіксацыі, захавання і экспанавання элементаў этнічнай культурнай спадчыны. Большасць з музеяў Беларусі (этнаграфічнага, краязнаўчага, літаратурнага профіляў) займаецца гэтай працай стыхійна. Не распрацавана і метадалогія кансервацыі і рэстаўрацыі, а таксама навуковага дакументавання такіх аб'ектаў. У той час як, згодна з «Рэкамендацыямі па захаванні традыцыйнай культуры і фальклору» (прынятымі Генеральнай канферэнцыяй Камісіі ААН па пытаннях адукацыі, навукі і культуры (ЮНЕСКА) на 25-й сесіі ў Парыжы 15 лістапада 1989 г.), у пункце «А» агаворана, што пад фальклорам, або традыцыйнай народнай культурай, варта разумець «сукупнасць заснаваных на традыцыях культурнай супольнасці тварэнняў, выяўленых групай або індывідуумамі і прызнаных у якасці адлюстравання спадзяванняў супольнасці, яе культурнай і сацыяльнай самабытнасці; фальклорныя ўзоры і каштоўнасці перадаюцца вусна, шляхам імітацыі або іншымі спосабамі. Яго формы ўключаюць мову, літаратуру, музыку, танцы, гульні, міфалогію, абрады, звычаі, рамёствы, архітэктуру і іншыя віды мастацкай творчасці» [6]. У гэтых жа Рэкамендацыях у главе «В» указваецца, што фальклор, духоўна-этнічную спадчыну варта захоўваць кожнай дзяржаве ў інтарэсах супольнасці або асобнай групы людзей. З гэтай мэтай прадугледжваецца стварэнне сістэм выяўлення і ўліку («B.b») – збор, каталагізацыя, пісьмовае фіксаванне. Падпункт «с» пункта «В» згаданых Рэкамендацый рэгламентуе дзяржавам-удзельніцам «стымуляваць распрацоўку стандартнай тыпалогіі фальклору шляхам стварэння: 1) агульнай схемы класіфікацыі фальклору, якая магла б выступаць арыенцірам на міжнародным узроўні; 2) дэтальнага каталогу фальклору; і 3) рэгіянальных класіфікацый фальклору, у прыватнасці з дапамогай правядзення даследаванняў на месцах» [6].

Далей у Рэкамендацыях увага акцэнтуецца на неабходнасці захавання дакументацыі, звязанай з фальклорам. Пры гэтым зроблена агаворка, што хоць і немагчыма кансерваваць жывы фальклор, аднак задакументаваныя звесткі пра яго варта захоўваць. З гэтай мэтай дзяржавы-ўдзельніцы павінны «стварыць нацыянальныя архівы, дзе сабраныя фальклорныя матэрыялы могуць належным чынам захоўвацца і прадстаўляцца». На нашу думку, менавіта музеі Беларусі, якія фарміруюць агульны музейны збор, пры адпаведных зменах у заканадаўстве і некаторых карэкціроўках у сваёй навукова-даследчай дзейнасці здольныя паспяхова вырашаць гэтую задачу. Эфектыўнасць дадзенай прапановы пацвярджае наступная цытата з Рэкамендацый: «…для захавання фальклору неабходна стварыць цэнтральны нацыянальны архіў з мэтай аказання пэўных паслуг (цэнтралізаванае каталагізаванне, распаўсюджванне інфармацыі па фальклорных матэрыялах і нормах працы з імі, якія ўключаюць і аспект захавання фальклору)» [6].

На сучасным этапе тэрмін «фальклор» (этнічная спадчына, традыцыйная культура) набыў новы статус і назву – «нематэрыяльная культурная спадчына». Гэтае азначэнне прыйшло з нарматыўных дакументаў міжнароднага характару з моманту прыняцця і ратыфікацыі Канвенцыі ЮНЕСКА «Аб ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны» [7]. У Рэспубліцы Беларусь праводзіцца работа па імплементацыі норм Канвенцыі ў нацыянальнае заканадаўства. Так, з гэтай мэтай

былі прыняты папраўкі ў Закон «Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны» [2], дзе агульнае родавае паняцце «гісторыка-культурныя каштоўнасці» падзелена на падвіды: матэрыяльныя і нематэрыяльныя гісторыка-культурныя каштоўнасці. У апошнюю групу, згодна з Законам, уключаны звычаі, традыцыі, абрады, фальклор (вусная народная творчасць), мова, яе дыялекты, змест геральдычных, тапанімічных аб’ектаў і твораў народнага мастацтва (народнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва), іншыя нематэрыяльныя праяўленні творчасці чалавека [2, арт. 14, гл. 3; 2].

Такім чынам, аб’ектам нашага даследавання з’яўляецца духоўна-этнічная спадчына Беларусі, а яе тоеснымі паняццямі – нематэрыяльная культурная спадчына, нематэрыяльныя праяўленні творчасці чалавека, традыцыйная культура, фальклор. Такое разыходжанне паняццяў адных і тых жа з’яў абумоўлена, на нашу думку, адсутнасцю адзінай унармаванай сістэмы паняційнага апарату Закона і практычнага выкарыстання дэфініцый духоўнай культуры. Акрамя таго, міжнародныя прававыя нормы і, адпаведна, навуковая тэрміналогія не заўсёды тоесныя з айчынным заканадаўствам і паняційным апаратам закона, што таксама нараджае шэраг складанасцей і некаторую блытаніну пры практычным выкарыстанні.

Другая цяжкасць, якая ўзнікла пры вывучэнні і захаванні элементаў духоўнай этнічнай спадчыны, заключаецца ў тым, што ўстановы культуры (дамы рамёстваў, цэнтры творчасці) і адукацыі (ВНУ, школы) збіраюць аб’екты культурнай спадчыны, але не маюць практыкі іх захавання.

З гэтай прычыны прыярытэтным пытаннем у галіне захавання, трансляцыі і актуалізацыі нематэрыяльнай культурнай спадчыны ў Беларусі з’яўляецца пошук магчымасцей аб’яднання музейнага вопыту захавання і каласальных здабыткаў творчых лабараторый, творча-практычных цэнтраў ВНУ, дамоў рамёстваў. Іх матэрыялы, сабраныя па розных рэгіёнах Беларусі, прадстаўлены ў вялікай колькасці і не здольныя самастойна раскрыцца для нашчадкаў, бо адсутнічае пэўны механізм па іх захаванні і рэпрэзентацыі. Самым дзейсным і эфектыўным сродкам аб’яднання намаганняў устаноў культуры і адукацыі па захаванні, вывучэнні і рэпрэзентацыі з’яўляецца музеефікацыя.

Пад музеефікацыяй мы разумеем, згодна з Расійскім слоўнікам музеязнаўчых тэрмінаў, «працэс пераўтварэння гісторыка-культурных і прыродных аб’ектаў у музейныя аб’екты, які прадугледжвае этапы выяўлення, даследавання, кансервацыі, рэстаўрацыі, экспазіцыйнай інтэрпрэтацыі. У шырокім сэнсе тэрмін “музеефікацыя” адносіцца да любых аб’ектаў музейнага значэння, аднак часцей ужываецца ў дачыненні да нерухомых, асяродкавых, а таксама нематэрыяльных аб’ектаў, у выніку музеефікацыі якіх узнікаюць ансамблевыя і асяродкавыя музеі» [8].

Прыкладамі музеяў, дзе адбываецца захаванне і рэпрэзентацыя этнічнай спадчыны, з’яўляюцца: Беларускі дзяржаўны музей народнай архітэктуры і побыту, музейны комплекс старажытных народных рамёстваў і тэхналогій «Дудуткі», Браслаўскае раённае аб’яднанне музеяў, Веткаўскі музей народнай творчасці, Музей ткацтва вёскі Семежава, Мазырскі аб’яднаны краязнаўчы музей, Лепельскі раённы краязнаўчы музей, Лельчыцкі раённы краязнаўчы музей, Гудзевіцкі дзяржаўны літаратурна-краязнаўчы музей, Мотальскі музей народнай творчасці, Ашмянскі этнаграфічны музей «Млын», Ганцавіцкі краязнаўчы музей, Гісторыка-культурны

музей-запаведнік «Заслаўе», Дрыбінскі раённы гісторыка-этнаграфічны музей і іншыя.

Больш падрабязна спынімся на дзейнасці Беларускага дзяржаўнага музея народнай архітэктуры і побыту, які рэпрэзентуе традыцыйную культуру, элементы этнічнай культурнай спадчыны Беларусі ў адзінстве яе рэгіянальных і лакальных асаблівасцей. Экспазіцыя музея складаецца з трох сектароў: «Падняпроўе», «Цэнтральная Беларусь», «Паазер’е».

Асаблівую цікавасць выклікае сектар «Цэнтральная Беларусь», прадстаўлены сялом з характэрнай для гэтага тыпу паселішча планіроўкай: плошча з пабудовамі грамадска-культурнага цэнтра і вуліца з двухбаковай забудовай сядзіб.

«На плошчы экспазіцыйнага сяла размешчана Пакроўская царква XVIII стагоддзя з вёскі Логнавічы Клецкага раёна Мінскай вобласці. Царкоўны цвінтар агароджаны парканам, з варотамі і веснічкай пад дахам.

Побач з царквою размяшчаецца помнік драўлянай архітэктуры першай паловы XX стагоддзя – школа з вёскі Калодчына Вілейскага раёна Мінскай вобласці. Далей – гаспадарчая пабудова – грамадскі свіран канца XIX – пачатку XX стагоддзя з вёскі Касарычы Глускага раёна Магілёўскай вобласці. Па другі бок ад царквы, за жэрдкавай агароджай сяла, пры дарозе, экспануецца яшчэ адзін помнік народнай архітэктуры канца XIX стагоддзя – карчма з вёскі Хвоева Нясвіжскага раёна Мінскай вобласці. Сёння тут могуць адпачываць і спрабаваць беларускую кухню наведвальнікі музея.

Па абодва бакі вуліцы сяла, за рознага тыпу агароджамі, − адрэстаўраваныя сядзібы з пагоннай (лінейнай) забудовай двароў» [9].

У склад першай сядзібы ўваходзяць помнікі народнай архітэктуры пачатку XX ст.: хата з вёскі Ісерна Слуцкага, хлеў з вёскі Солан Старадарожскага, гумно з вёскі Лучнікі Слуцкага раёнаў: «Комплекс сядзібы абнесены жэрдкавай агароджай. Хата з вёскі Ісерна з традыцыйнай трохкамернай планіроўкай: хата-сені-клець, гэта першы помнік, адрэстаўраваны ў музеі ў 1984 годзе.

Інтэр’ер хаты традыцыйны: печ, па дыяганалі – чырвоны кут з абразамі, уздоўж сцен – шырокія лавы, насціл з дошак “на козлах” – пол – месца для адпачынку. Насупраць вусця печы – бабін кут з паліцай для посуду.

Адразу за хатай размешчаны хлеў з вёскі Солан Старадарожскага раёна. У канцы сядзібы – гумно – пабудова для прасушкі, абмалоту ўраджаю і чысткі зерня. Гэты помнік уяўляе сабой рэканструкцыю гумна, даследаванага ў 20-я гады мінулага стагоддзя ў вёскі Лучнікі Слуцкага раёна падчас экспедыцый этнографаў на чале з Н. І. Лебедзевай» [9].

Яшчэ адзін тып аднараднай (лінейнай) забудовы – сядзіба з вёскі Агароднікі Слуцкага раёна Мінскай вобласці – ілюструе працэс далейшага развіцця лінейнай забудовы: «Трохкамернае жыллё (хата-сені-клець) праз паветку злучаецца з пабудовай варыўні з сенечкамі. У склад сядзібы уваходзіць таксама і хлеў з прыбудаваным каля тарцовай сцяны птушнікам.

Экспазіцыя традыцыйнага інтэр’ера хаты прысвечана тэме прадзіва і ткацтва. Двор, які ўяўляе сабой прыклад пагоннай (лінейнай) забудовы на канчатковым этапе свайго развіцця, перавезены з вёскі Садавічы Капыльскага раёна Мінскай вобласці. Ён быў пабудаваны ў 1924 годзе. Шматлікія жылыя і гаспадарчыя пабудовы ў адным

аб’ёме выцягнуліся ўздоўж двара на 36 метраў пад адзінай роўнай двухсхільнай страхой. Гэты класічны пагон уражвае сваёй цэльнасцю, адзінствам аб’ёму і планіровачнай супадпарадкаванасцю памяшканняў. Праз сені і сенічкі можна прайсці ў хату, кладоўку, кладовачку і клець. Гаспадарчыя памяшканні – гэта адрына, хлявы для буйнага і дробнага ската, свінарнік і птушнік. У хаце створана экспазіцыя інтэр’ера на перыяд народнага зімовага свята Каляды» [9].

Сярод асноўных музейных метадаў, якія выкарыстоўвае ў сваёй працы з элементамі этнічнай культуры Беларускі дзяржаўны музей народнай архітэктуры і побыту, вылучаюцца наступныя: выяўленне з асяроддзя бытавання аб’ектаў этнічнай культурнай спадчыны музейнага значэння; навуковае вывучэнне і апісанне аб’ектаў этнічнай спадчыны; актуалізацыя і рэвіталізацыя зафіксаваных аб’ектаў сродкамі музейнай рэпрэзентацыі.

З практыкі прааналізаванага і астатніх рэспубліканскіх і рэгіянальных музеяў Рэспублікі Беларусь зразумела, што этнічная спадчына можа быць захавана наяўнымі музейнымі метадамі, якія выкарыстоўваюцца ў дачыненні да матэрыяльных аб’ектаў культуры. Аднак мы прапануем дадаткова выкарыстаць тэзаўрусны падыход і ў дачыненні да аб’ектаў духоўнай культуры. Гэта дазволіць сістэматызаваць і аб’яднаць у агульны музейны збор зафіксаваныя сведчанні пра аб’екты духоўна-этнічнай спадчыны з усёй Беларусі.

Падводзячы вынікі, адзначым, што ў сучасным свеце менавіта традыцыйная духоўная культура з’яўляецца сродкам нацыянальнай самаідэнтыфікацыі і выхавання асобы. Таму надзвычай актуальнае сёння − вяртанне ў грамадскую памяць асэнсавання вартасці традыцыйнай культуры, напоўненасці яе асаблівым сэнсам. Важная роля ў гэтай справе належыць духоўна-этнічнай спадчыне, якая павінна ўключаць не толькі аб’екты традыцыйнага побыту, але таксама сродкі і метады іх трансляцыі. У выпадку адсутнасці магчымасці захаваць іх у натуральным асяроддзі бытавання і функцыянавання гэта павінна быць зроблена музейнымі сродкамі.

Складанне агульнага тэзаўруса элементаў этнічнай культуры, рэпрэзентаваных у музеях Беларусі, паспрыяе захаванню і трансляцыі нематэрыяльнай культурнай спадчыны Беларусі не толькі на тэрыторыі краіны, але і за яе межамі.

ЛІТАРАТУРА

1. Культура Беларусі : Дзяржаўная праграма на 2011 – 2015 гады (Мінкультуры). Пастанова Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь ад 26 снежня 2010 г. № 1905 // Нацыянальны рэестр прававых актаў Рэсп. Беларусь. – 2011. – № 11. – 5/33091.

2. Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь : Закон Рэспублікі Беларусь, 9 студзеня 2006 г., № 98-З : в ред. Закона Республики Беларусь от 28.12.2009 г. // Национальный центр правовой информации Респ. Беларусь. – Минск, 2011.

3. Дзяржаўная праграма ўстойлівага развіцця вёскі на 2011 – 2015 гады (Мінсельгаспрод). Пастанова Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь ад 1 жніўня 2011 г. № 342 // Нацыянальны рэестр прававых актаў Рэсп. Беларусь. − 2011. − № 88 − 1/12739

4. Аб музеях і Музейным фондзе Рэспублікі Беларусь : Закон Рэспублікі Беларусь. 12 снежня 2005 г., № 70-З : в ред. Закона Республики Беларусь от 18.07.2007 г. // Национальный центр правовой информации Респ. Беларусь. – Минск, 2008.

5. Канцэпцыя развіцця музейнай справы Рэспублікі Беларусь / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ін-т праблем культуры. – Мінск : БелДІПК, 2004. – 32 с.
6. Официальный сайт ЮНЕСКО [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.unesco.org/cpp. – Дата доступа : 12.02.2010.
7. Международная конвенция об охране нематериального культурного наследия. Основные тексты. – Люксембург : ЮНЕСКО, 2011. – 103 с.
8. Российский словарь музееведческих терминов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.museum.ru/prof/museo.asp#libc. – Дата доступа : 21.04.2009.
9. Беларускі дзяржаўны музей народнай архітэктуры і побыту [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://etna.by/by/expo/centrrb/12-centralnayabelarus. – Дата доступа : 03.03.2014.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена сохранению и репрезентации нематериального культурного наследия музейными методами. В публикации акцентировано внимание на необходимости поддержания регионального разнообразия этнической культуры. Одним из основных музейных методов работы с этническим наследием страны является составление общего тезауруса элементов этнической культуры Беларуси.

SUMMARY

The article concentrates on safeguarding and representation of the intangible cultural heritage by museum approach. This article pays special attention to the relevancy of maintenance ethnic culture regional diversity. Drawing up the common thesaurus of Belarusian ethnic elements is one of the main museum working approaches dealing with country ethnic heritage.

Киндратюк Б. Д.

МУЗЫКА КОЛОКОЛОВ В СЕЛЬСКИХ ПРИХОДАХ ПРИКАРПАТЬЯ

Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника

(Поступила в редакцию 03.02.2014)

Связь колокольного звона, как одного из наиболее важных факторов восточноевропейской истории культуры, с моралью, обычаями и глубокий след этой ветви искусства в музыкальном фольклоре изучены в последнее десятилетие достаточно полно [21, с. 77]. Один из следующих шагов научного поиска видится в раскрытии специфики функционирования музыки колоколов в общественно-бытовой, церковно-сакральной и народно-обрядовой сфере, прослеживании взаимопроникновений и сопряжений между ними [10, с. 75 – 76], оценке этого «феномена отечественной культуры в контексте повседневной жизни людей» [11, с. 35]. В основе решения таких задач лежит сбор экспедиционно-полевого материала о развитии колокольного искусства прежде всего в сельских приходах. Таким образом, цель статьи – показать бытование колоколов и колокольных звонов в сёлах Прикарпатья (Ивано-Франковская область Украины).

Летописные города Прикарпатья с каменными церквями [12, с. 316, 734], находки археологов свидетельствуют о ранней христианизации его населения. Распространение колоколов в Галицко-Волынском княжестве подтверждает название села Колоколин (первая запись о нём – 1394 г. [4, с. 125]) в Галицком районе, что передаёт очевидный факт: в основе названия лежит церковнославянское слово «колокол». Доказательством давнего использования здесь колоколов является также устное народное творчество. Уже в наиболее ранних публикациях пословиц

Григория Илькевича отображено и колокольное искусство [1]. Собранный Иваном Франко в Галичине значительный этнографичекий материал также подтверждает проникновение колоколов и их музыки в народную культуру [2]. Знаменуют жизнь этого феномена в пословицах прикарпатцев последней трети XX в. новые примеры, собранные писателем и краеведом Степаном Пушиком [15]. Колокола и их звучание в народной культуре вспоминаются как признак всеобщей радости или печали. С ними связано много гаданий, заклинаний, прибауток [6; 17].

Развитию колокольного искусства в Прикарпатье способствовала сеть монастырей [19]. Среди них особое место занимали Манявский скит [20], Угорницкий монастырь (они были для православных галичан тем, чем гора Афон – для греков). Расцвет церковной музыки, в частности, уставных звонов, звучавших на протяжении суток много раз, характерен для приходов.

Результаты визитаций подтверждают наличие в церковных приходах уже в XVIII в. трёх-четырёх разных колоколов со своим назначением [3, с. 61 – 62; 22]. Особенно быстро формивались их комплекты на колокольнях в XIX в. Этому способствовало возобновление местного производства данных инструментов. В Калуше их в 1808 – 1939 гг. отливали Фельчинские и другие мастера. С конца XIX в. были известны колокола мастерской Петера Гильцера из Виннер-Нойштадта (Австрия) [16]. После реквизиции многих колоколов на нужды Первой мировой войны [13] их покупали также в Самборе на складе мастерской Карла Швабе из Бялой (ныне в Польше). Сегодня колокола привозят из Германии, Польши (Перемышль), России (Воронеж, Москва), Чехии, Киева, Днепропетровска, Нововолынска, Николаева (Львовская обл.) [23].

Стремление иметь колокола побудило в 1948 г. местных умельцев села Нижний Вербиж (Коломыйщина) возобновить уникальное производство и отлить бронзовый (нижний диаметр – 47 см) и два алюминиевых (один ближе по размерам к бронзовому, а второй – с нижним диаметром 30,5 см) колокола на подворье Василия Федоришина [8, с. 263]. Два из них сохранились на трёхъярусной колокольне храма Рождества Пресвятой Богородицы (1808) вместе с уникальным колоколом 1745 г. (нижний диаметр – 74,5 см). Кроме них здесь используют идиофон, отлитый в XIX в., и колокола 1923 и 1924 гг. Подобное сочетание инструментов разных эпох присутствует и в других храмах. В церкви святого Михаила в селе Уторопы на Косивщине колокол конца XVI в. (высота – 59 см, нижний диаметр – 67 см[1]) используют вместе с четырьмя меньшими, отлитыми в 30-х годах XX в. «Шею» этого памятника украшает текст, который в переводе с латинского читается: «Тебя, Бога, восхваляем, Тебя, Господине, хвалим» [8, с. 206]. Это подтверждает давнее предназначение музыки колоколов – славить Бога.

Одна из особенностей колокольной культуры Прикарпатья прослеживается в разных способах подвешивания колоколов и творения колокольного звона. В православных приходах принято звонить с помощью шнура, привязанного к языку, и свободно подвешивать колокол (он тогда лучше вибрирует). Однако нередко в православных церквях звонят по католическому обычаю, раскачивая колокол. Второй по размерам идиофон (56 и 59,3 см) из Виннер-Нойштадта на колокольне

[1] Здесь и далее эти параметры будут показывать первая и вторая цифры.

храма апостолов Петра и Павла Украинской православной церкви Киевского патриархата (УПЦ КП) в селе Ясень (Рожнятовский район) за круглую корону прикреплён к выгнутой оси. Поэтому легко раскачивается с помощью шнура, привязанного к рычагу (тогда стенка бьёт в язык), и красиво звучит. На этой колокольне используют колокол (67 и 67,5 см), изготовленный из стали. В том же селе на колокольне храма святого Михаила Украинской греко-католической церкви (УГКЦ) новый колокол (74 и 75,5 см) отлит, вероятно, в Нововолынске.

В селе Цинева (Рожнятовщина) гитлеровцы забрали лучшие колокола, среди которых был самый тяжёлый «Михаил». Два идиофона успели спрятать. Впоследствии типичную для прошлых веков деревянную двухъярусную колокольню 1745 г. перенесли от храма и поставили возле Историко-краеведческого музея, а на её месте в 1991 г. возвели из кирпича трёхъярусную колокольню с четырьмя колоколами. Самый тяжёлый (85 и 85 см), изготовленный в 1989 г. в Воронеже, за четыре уха короны крепко зафиксирован в специальном приспособлении с хорошо смазанными подшипниками. Второй «колокол» (≈ 40 и 73 см) сделан после Второй мировой войны из фрагмента самоходной артиллерийской установки. До покупки большего колокола служил прихожанам как Благовестник (издаёт приятное высокое звучание). Третий колокол (36 и 40,7 см) с шестью ушами отлит чисто, как следует из надписи, «Року Божого 1871». Правда, языки в этих инструментах необходимо немного подтянуть, чтобы шишки били в ударное кольцо – самое толстое место колокола. Пономарь Николай Грыцькив в 1950-е годы благовестил перед богослужением и в его начале, когда уже пел хор. Затем, как это часто бывает в Галичине, в самых торжественных местах богослужения в храме использовался «чотырыдзвин» (в некоторых церквях звучат звонки («дзвинкы») или их соединение в «тры-, пятыдзвин»). Такое сочетание специально отлитых звонков (нижний диаметр 6-9 см) называют «сыгнатурка». Она издаёт очень приятное звучание [23].

При необходимости в приходе звонят разными способами. В селе Антонивка Тлумачского района деревянную церковь святого Дмитрия УГКЦ построили в 1852 г. Из того же материала поставили колокольню (квадрат в основе, второй ярус 2,54×2,54 м). На ней – два колокола: первый 1998 г. (51 и 45,5 см), второй (31 и 34 см) с надписью «Року Божия 1846». В них звонят с помощью шнуров, привязанных к деревянным рычагам. К языку большего колокола прикрепили проволоку, помогающую бить языком, когда при особых звонах нужно лучше дифференцировать удары [23].

Внимание прикарпатцев к колокольному искусству подтверждают современные издания по истории сёл. В специальном разделе рассказывается о духовной жизни, в частности, упоминаются сакральные памятники [3; 18], приводятся интересные истории, связанные с колоколами, их сохранением [5; 7]. В очерке о селе Подгорье (насчитывает более трёх тысяч крестьян) на Богородчанщине автор статьи в областной газете описывает храм УГКЦ Рождества Христова (1832) с колоколом «Володымыр», который своим пением на Рождество сообщает «хорошую новость» и созывает «пидгирцив» в храм славить новорождённого Христа и благодарить Бога за прожитый год [9]. Конечно, по-особому такие колокола звучат три дня на Пасху.

В наше время нелегко найти сведения о давних храмах, колокольнях в сёлах, использовании здесь колоколов. На Тлумаччине в селе Викняны (в 1925 г. было 940 греко-католиков, 870 римо-католиков и 12 иудеев) [14, с. 169] приехавшие поляки в 20-х годах XX в. построили деревянный костёл. Большой колокол подвесили к перекладине на столбах с северной стороны храма. Как принято у латинян, на костёле устроили башенку-сигнатурку с небольшим колоколом. Вероятно, существовали особые обычаи её применения. После войны костёл использовался как колхозный склад. Сегодня храм передали греко-католикам, которые освятили его именем Рождества Пресвятой Богородицы. В Озерянах (в 1925 г. было 1267 греко-католиков, 762 римо-католиков, 22 иудея [14, с. 175]) этого же района, как помнят старожилы, украинцы (греко-католики) звонили в колокола на богослужение, похороны, *«у маевку, когда правилось в церкви на Матку Божу»*. Главным различием в церковных звонах озерянских греко- и римо-католиков было использование колоколов в разное время, отличалось также их звучание [23].

Источником разнообразной информации служат и сами колокола. В Среднем Березове (Косивщина) на двухъярусной колокольне (1932) церкви Успения Пречистой Девы Марии висит, вероятно, самый большой колокол (95 и 120,3 см) Прикарпатья. Его украшает надпись, что 1902 г. *«звонарня Францишка и сына Людвика Фельчиньских в Калуши сеи звон отлили до церкви Успения пресв. Дивы в Березови Середном за выплатою 1600 кор. через Илька Клымюка и за додатком двох розбитых церковных звонов за отпущение грихов Ильи, его жены Анны зо Слюсарчуков и их детей Василя, Стефана, Матия, Ивана, Павла, Юлияны, Параскевии, Анны, Катарины, Марии»*. После текста в семь рядов на его высоту изображён рельеф Распятия и есведения о том, в какое время и благодаря кому изготовлен колокол. Далее следует изображение библейского сюжета. На валу колокола одинаковыми буквами (начало и окончание предложения разделяет крест) отмечено: *«За Никиты Романчича березовского пивця церковного при помочи членов комитету Дмитра Малковича Березовского Николая Юхно Сулятицкого Стефана Клымюка и других»*. Информация свидетельствует о значении названных лиц, в частности, музыканта в деле изготовления колокола. Возле этого инструмента с южной стороны подвешен другой (≈ 85 и 74,7 см), также богато декорированный. На его шее под сковородой, между валиками, помещена надпись: *«Вилит Антонием Серафин в Калуши року 1911»*. Ниже расположен образ святого Николая, рядом с ним – четыре ряда текста о фундаторе Иване Климюке, его жене, сыне со снохой, внуке с женой. Указано, для чего предназначен колокол: «веси Березовы» в церковь святого храма Успения Пресвятой Владычицы Богородицы «за здоровле» и вымоление грехов «титулу Божого 1911». Оба инструмента прочно подвешены за круглые короны к выгнутым осям. В колокола звонят, раскачивая их, что требует от звонаря немалых усилий. На западной стороне колокольни висит наименьший инструмент 1926 г. (диаметр 26,1 см), а с восточной подвешены три колокола, отлитые 2006 г. в Нововолынске [23].

На колокольню недавно подвесили найденный колокол, закопанный в 1942 г. После того, как гитлеровцы начали собирать колокола, крестьяне закопали самый тяжёлый инструмент в колокольне, идиофон 1911 г. – рядом с ней, а два меньших – на подворье Ивана Игнатюка. В конце 1950-х годов колокола решили вернуть на

прежние места. Удалось отыскать только один из них, поскольку жители, прятавшие идиофоны, погибли на фронте или умерли после войны. Лишь спустя 70 лет откопали второй колокол [7].

Самый большой инструмент (1902) в момент удара выдаёт пять базовых частот. Когда звучание устаивается, остаются первые три призвука, а другие постепенно исчезают. Второй колокол (1911) в момент удара издаёт четыре обертона. После устаивания звучания стабильно остаётся первые три призвука, а подголоски малослышны. То есть эти два колокола созвучны, от базовой ноты стабильно слышится интервал кварта (*A* – *d*) [23]. В начале ХХ в. литейные мастерские с помощью своего представителя (как писали в рекламных проспектах, «специалиста от колоколов – кампанолога») помогали подобрать колокол, который был бы с висевшими на колокольне. Согласованность звучаний инструментов 1902 г. и 1911 г. убеждает в этом (создаётся своебразный аккорд, определяющий феномен колокольных звонов).

Кроме больших колоколов, в некоторых храмах УГКЦ, УПЦ (КП) в центральном куполе храма висит небольшой колокол («сигнатурка»), который, как правило, не видно. С его помощью старший церковный брат или пономарь сообщают о приходе священника, бьют на «Верую» и «Достойно», извещают звонаря на колокольне о начале игры; звонят в него (чаще всего пономарь) во время похорон при пении «Вечная память» [23].

Изучение колоколов и колокольных звонов показывает, что они издавна занимают важное место в духовной жизни крестьян Прикарпатья. Прихожане стремились иметь на колокольне комплекты идиофонов. Среди их подбора втречаем колокола разного времени и художественной ценности, мест изготовления и качества звучания. Кроме инструментов на колокольне или звоннице в храме используются «сигнатурки». Колокола имеют различные функции в церковной и светской жизни, разную сферу применения. Колокольная музыка помогает славить Бога, приносит духовное удовлетворение. Перспектива дальнейшего исследования видится в составлении электронной базы данных «Давние колокола Прикарпатья XIII – XIX вв.», написании истории их бытования в каждом селе, записи звучаний отдельных колоколов и звонов, глубоком изучении их регионально-стилевых особенностей. Интересные результаты принесёт обобщение колоколоведческой терминологии, бытующей здесь, процесс формирования династий звонарей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галицькі приповідки і загадки / зібр. Г. Ількевичем ; ред. Н. Бічуя ; післямова Р. Кирчів. – Львів: Б. и., 2003. – 144 с.
2. Галицько-руські народні приповідки : у 3 т. / зібрав, упорядкув. І. Франко. – 2-е вид. – Львів : Видавнич. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006 – 2007. – Т. 1 – 3.
3. Грабовецький, В. Історія Печеніжина / В. Грабовецький.– Коломия : Світ, 1993. – Ч. 1. – 128 с.
4. Грамоти XIV ст. / упорядк., вступ, комент. М. Пещак. – Київ : Наукова думка, 1974. – 256 с.
5. Гук, В. Дзвіниця. Історія з церковними дзвонами / В. Гук // Святиня крізь століття. – Івано-Франківськ, 2009. – С. 49 – 51.

6. За дзвони // Панова люлька : леґенди, найдав. народ. перекази, демонолог. оповідки, повір'я, запис. в с. Великий Ключів Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. / зібр. і впорядк. М. Савчук. – Івано-Франківськ, 1998. – С. 8.
7. Ігнатюк, В. Віднайдено старий дзвін / В. Ігнатюк // Галичина. – Івано-Франківськ, 2012. – 28 лип. – С. 1.
8. Кіндратюк, Б. Дзвонарська культура України / Б. Кіндратюк ; наук. ред. Ю. Ясіновський. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2012. – 898 с.
9. Лазоришин, І. Яскиня для Ісуса : Богородчанське Підгір'я духовно чепуриться у передріздві / І. Лазоришин // Галичина. – Івано-Франківськ, 2014. – 4 січ. – С. 1 – 10.
10. Назина, И. Об основополагающих сферах функционирования звона в Беларуси (постановка проблемы) / И. Назина // Колокольный звон как феномен славянской культуры. – Минск, 2011. – С. 75 – 84.
11. Никитенко, С. Методологические подходы к исследованию истории колокольного звона / С. Никитенко // Колокольный звон как феномен славянской культуры. – Минск, 2011. – С. 35 – 46.
12. Полное собрание русских летописей. – 2-е изд. – СПб. : Тип. М. А. Александрова, 1908. – Т. 2. Ипатьевская летопись. – 1027 с.
13. Поновна реквізиція церковних дзвонів : про лист Міністерства віросповідань і просвіти від 29.05.1917 // Вісник Перемиської єпархії. – Перемишль, 1917. – Ч. IX. – 22 черв. – С. 82 – 84.
14. Процак, Р. Церкви Прикарпатського краю / Р. Процак. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 180 с.
15. Пушик, С. Приповідки / С. Пушик. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2009. – 360 с.
16. Реклама Ц. к. придворноі ліярні звонôв П. Гильцера в Винер-Найштадті // Діло. – Львів, 1888. – Ч. 55, 285.
17. Савчук, М. Від Пилипівки до Говіння : фольклорно-етнографічне дослідження, проведене в с. Великому Ключеві / М. Савчук. – Коломия : Вік, 2003. – 110 с.
18. Фесюк, М. У долині село лежить [Воскресінці] / М. Фесюк. – Коломия : Б. в., 1999. – 124 с.
19. Чуйко, О. Культура монастирів Галичини XVI – XIX століть / О. Чуйко. – Івано-Франківськ : Видавець В. Дяків, 2012. – 163 с.
20. Ясіновський, Ю. Манявський скит в історії української музики / Ю. Ясіновський // Музика Галичини. Musica Galiciana. – Львів, 1999. – Т. 2. – С. 31 – 42.
21. Arro, E. Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung / E. Arro // Musica Slavica. Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas. – Wiesbaden, 1977. – С. 77 – 159.
22. Szydłowski, T. Dzwony starodawne z przed r. 1600 na obszarze b. Galicji / T. Szydłowski. – Kraków, 1922. – 96 s.
23. Материалы экспедиционно-полевых исследований автора 2001 – 2013 гг.

РЕЗЮМЕ

На основании экспедиционно-полевых исследований привлечено внимание к составляющим колокольной культуры в отдельных сельских приходах Прикарпатья (Западная Украина). Показано богатство кампанологических источников (бил, колоколов и колоколен), описываются некоторые региональные обычаи, особенности колокольной культуры в крае. Засвидетельствовано стремление прихожан разных конфессий иметь комплекты этих ударных музыкальных инструментов. Их исследование пригодится при написании истории колокольной культуры этого региона Украины.

SUMMARY

Based on the research expeditions is payed attention to the parts of bell culture in separate Precarpathian rural parishes (West Ukraine). Is shown riches of campanological sources – beaters, bells and bell towers, are described some regional customs, features of bell culture in the region. Is witnessed

aspiration of parishioners of different confessions to have kits of these drum musical instruments. Their research will be useful during writing the history of bell culture of this region of Ukraine.

Кукуруза Н. В.

ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника
(Поступила в редакцию 14.03.2014)

Актуальность исследования жанровой системы современной литературной композиции определяется прежде всего двумя обстоятельствами. Во-первых, отсутствуют научные разработки этой темы в трудах, посвящённых литературной композиции. Проблема жанра в литературоведении изложена в работах М. Бахтина, Ю. Тынянова, В. Хализева, Д. Лихачёва и других. В культурологии проблеме жанра уделяет внимание В. Луков. В целом современная аналитическая мысль по этой проблематике в некоторой степени представлена в публицистике, журналистике, истории театра и иных областях. Во-вторых, на рубеже эпох система жанров испытала значительные изменения, разрушена их традиционная иерархия под влиянием современных социокультурных процессов (постмодернизм, глобализация, кризис идентичности, массовая культура). В связи с этим проблема жанра стоит особенно остро. Ведь жанр, как «тематически, композиционно и стилистически стойкий тип высказывания» [1, с. 255], в эпоху деконструкции испытывает деформацию. Поэтому изучение тенденций жанровых изменений современной литературной композиции представляется актуальным для отечественной культурологии и театрального искусства.

Целью статьи является изучение жанровой системы современной литературной композиции в её системности и контекстуальности. С одной стороны, литературная композиция развивается в недрах традиции и содержит образцы традиционных жанровых моделей. С другой – заявляют о себе модификационные жанровые структуры, которые ставят творчество автора литературной композиции в один ряд с экспериментами постмодернистов. Поэтому нас интересует не только жанровая типология, но и значение отдельной творческой индивидуальности в современном культурно-художественном процессе. Ведь литературная композиция в её сценическом воплощении всё больше зависит от личности художника, способного оптимально соединить формы высказывания с особенностями своего таланта. Жанровые разновидности литературной композиции рассмотрены на примере постановок современных украинских режиссёров и актёров.

Проблема жанра в литературной композиции является также проблемой взгляда на её литературный оригинал и его сценическое воплощение. Например, лирический жанр на сцене может быть воплощён в жанре фарса. Спецификой литературной композиции является то, что её основу составляет недраматургический материал, который используется полностью или частично. Это может быть поэзия, проза, публицистика, мемуарная литература, отрывки из пьес, научная литература, критика, документы. Отсюда и современное искусство литературной композиции существует в формах «литературного театра»,

«поэтического театра», «монотеатра» («театра одного актёра»), «театра двух актёров», «театра поэтического зрелища», «литературной программы», «театра публицистики», «театра исторического портрета».

На современном этапе жанровая система литературной композиции представляет смешивание и взаимопроникновение отдельных признаков, при неизменной изначальной, содержательной основе.

Прежде чем проследить этот процесс, определим основные виды литературной композиции на этапе её создания. В зависимости от подбора и компоновки недраматургического материала жанр литературной композиции остаётся постоянным относительно разновидностей на этапе создания: литературная композиция (компановка одного произведения для сценического воплощения); литературный монтаж (использование публицистической и научной литературы, документального материала, художественной прозы сквозь призму одной темы); литературно-музыкальная композиция (музыка наравне с литературным материалом является частью действенной структуры каждого эпизода, а следовательно, и драматическим элементом последнего); поэтическая композиция (поэтические произведения одного или нескольких авторов, объединённые логикой изображённого); поэтический монтаж (поэзия на одну тему, которая несёт в себе понимание главной мысли произведения); художественно-публицистическая композиция (сочетание публицистической литературы с художественной, следуя логике изображённого); художественно-публицистический монтаж (сочетание разных литературных жанров на одну тему – публицистика с прозой, поэзией, документалистикой, отрывками из драматических произведений, но под углом только одной проблемной темы).

Ещё одна разновидность – монопредставление, которое понимаем как художественный рассказ средствами театрализации от первого лица и художественное исполнение от первого лица.

Сегодня жанровая модель литературной композиции, исходящая из искусства художественного чтения, остаётся традиционной. Сочетаясь с другими видами искусств, она приобретает скорее новые формы, чем подлежит эксперименту.

Так, народный артист Украины, лауреат Национальной премии им. Т. Г. Шевченко Анатолий Паламаренко (Национальная филармония Украины) как чтец не ограничивает себя исполнением сугубо поэтических произведений, а в совместном творчестве создаёт масштабные художественные полотна. Композиции «Дума Кобзаря», «Сон» сопровождаются пением бандуриста и музыкальным оформлением. Поэтически-музыкальный концерт-представление по поэме Б. Олийныка «Трубить Трубіж» исполняется при участии Государственного эстрадно-симфонического оркестра Украины. Программа по поэме «Гайдамаки» создана при участии хора и оркестра (постановка народных артистов Украины И. Гамкала и В. Лукашева).

Лауреат Национальной премии им. Т. Г. Шевченко Олег Стефан (Львовский академический театр им. Л. Курбаса) работает в жанре мелодекламации. Поэма И. Франко «Иван Вишенский» поставлена при участии мужского хора, оркестра и саунд-коллажа на музыку И. Тараненко. Народный артист Украины Алексей Богданович (Национальный академический театр им. И. Франко) представляет

литературно-музыкальную драму «Твої очі, як те море…» по письмам и интимной лирике Ивана Франко в сочетании с музыкой И. Тараненко и хореографическими номерами (постановщик – А. Рехвиашвили).

Литературно-музыкальный проект «Стусове коло», созданый в 2008 г., определяется как литературно-музыкальное действие. Это новая форма вечеров-воспоминаний. Представление об известном поэте В. Стусе построено на стихах, письмах, дневниках, статьях, документах, свидетельствах, заявлениях современников. Среди участников проекта – сын поэта Дмитрий Стус, сёстры-певицы Леся и Галина Тельнюк, актёр Роман Семисал в роли Василия Стуса, режиссёр Сергей Проскурня.

В начале XXI в. жанр литературной композиции всё больше комбинирует разнообразные направления: «Сама жизнь, её жанры создают новые жанровые варианты» [2]. Этому предшествовало изменение политической ситуации на территории бывшего СССР, когда система жанров литературной композиции имела своё назначение. Практика литературных концертов, главным в которой был актёр-чтец, постепенно обесценивается, но не исчезнет полностью, потому что прежде всего «жанр литературной композиции – искусство индивидуальности» [3, с. 178]. Например, артист разговорного жанра Андрей Бурлуцкий (Национальная филармония Украины) выступает прежде всего в качестве инициатора и автора создания, а уже потом – исполнителя литературно-музыкальных композиций («Та доба була неповторна» – о поэтах «пражской школы»).

Изменения в жанровой системе литературной композиции проследим в зоне театра. Среди режиссёров, которые отдают предпочтение работе с недраматургическим материалом и много экспериментируют с жанром, можно выделить прежде всего Сергея Архипчука («Мушля») из Киева, Ирину Кобзар («Vinora – playing town»), заслуженного деятеля искусств Украины Степана Пасичныка («P.S.»), Светлану Олешко («Арабески») из Харькова.

По поводу «места» экспериментирования С. Олешко отмечает: «В целом в Украине понимают театр только в двух ипостасях: репертуарный театр и, в лучшем случае, фестивальный. В действительности современный театр – это и лаборатория, и развитие, и идеология, и многое другое. Современный театр – это не строение, это локальный центр демократии. Это место, где можно говорить о наиболее актуальном, болезненном, важнейшем» [4].

Рассмотрим режиссёрские подходы в работе с материалом и их жанровое определение на примере репертуара театра-студии «Vinora-playing town». Спектакль о поэте Василии Стусе «Сто очей спрямовано на тебе», жанр – хроника патриотизма. Сначала собиралась вся информация об авторе: письма, дневники, интервью, позже подбиралась поэзия к прозаическим текстам.

Постановка по поэзии Леси Украинки и Елены Телиги «Горячий день» по жанру – прощание с юностью. Стихи исполняются как песня, проза, в ритме танца, под определённый ритм ударных и т. д.

Театральное прочтение поэзии Сергея Жадана в представлении «Загублені в вулицях» по жанру – модернистский фарс. В представлении выделяется яркая страница, которая воспринимается как пародия на квази-Украину, нечто наподобие Верки Сердючки. Под сопровождение печальной народной песни «Чом ти не

прийшов, як місяць зійшов, я тебе чекала…» актриса Оксана Черкашина в украинской рубашке и запаске, со свекольными щеками появляется в свете прожектора и наукообразно рассуждает о жанрово-стилевых отличиях новой харьковской литературы и творчестве Сергея Жадана.

Не менее интересна творческая работа «Вінори», которая впоследствии перешла в общий проект с Новым театром (г. Прилуки), – поэтическое представление «KOBZAR plays WWWевчен.come.today». Это современный взгляд молодёжи на творчество Т. Шевченко, жанр – роды памяти.

Интересно экспериментирует с жанром литературной композиции режиссёр киевского театра «Мушля» Сергей Архипчук. Жанр представления «Не тільки молитви» по поэзии Богдана Бойчука он определил как «сенситивные проявления без антракта»: «В действительности это мозаика состояний, эмоций, реакций, позиций и взглядов, в основе которых – поэзия Богдана Бойчука, координатора Нью-Йоркской группы поэтов» [5].

Рассматривая такую разновидность жанра, как монопредставление, приведём несколько примеров актёрских работ Евгения Нищука. Его представления насыщены действием, физическим движением – это не просто искусство декламации. Монопредставление «Момент кохання» по рассказу Владимира Винниченка «Момент» (режиссёр – заслуженный артист Украины Т. Жирко) с самого начала задумано с использованием мультимедийных средств. Вместе с элементами современной хореографии использованы кинофрагменты (задействована телеведущая И. Цымбалюк), песни известных исполнителей (С. Вакарчука, А. Середы), авторская музыка народного артиста Украины Р. Гринькива. Жанр представления – следственный эксперимент.

В постановке «Прекрасний звір у серці» режиссёр, народный артист Украины Алексей Кужельный создаёт поэтический, лирический и гражданский мир поэта Николая Винграновского. Здесь гармонично сочетаются форма и содержание: сложная система декораций, синтез поэзии, пластики, музыки и видео. Актёр существует в сложном движении: «Переплетаются в причудливом танце руки, ноги, туловище, голова, мышцы как будто выкручивают сложную рифму, капризный размер стиха (пластичное решение представления Алексея Скляренко)» [6]. Как отмечает Е. Нищук, представление сначала задумывалось по жанру как хореодрама (планировалось непосредственное участие в ней певицы Илларии), но сформировалось как монодрама.

С жанром литературной композиции нечасто, но всё-таки экспериментируют на больших театральных сценах. В репертуаре Национального драматического театра им. И. Франко представлена композиция «Райское дело» по мотивам цикла Ивана Малковича «Вертепчик» (режиссёр – заслуженный деятель искусств Украины Андрей Приходько), по жанру определённая как «автопортрет перед зеркалом». Главную роль Ивана (убеждённого романтика и поэта) сыграл народный артист Украины Богдан Бенюк. Это и спектакль, и концерт, в его основе – философские размышления об истории Украины, обрамлённые народными обрядовыми песнями. Сюжета нет, а действие напоминает интерактивный видеоклип [7].

Вариативность системы жанров литературной композиции можна изучать, анализируя спектакли Львовского академического театра им. Л. Курбаса (режиссёр –

заслуженный деятель искусств Украины Владимир Кучинский) и Центра Леся Курбаса (Киев). Именно в этих коллективах-лабораториях часто экспериментируют с эпическим и поэтическим материалом. Показателен также репертуар театра «В корзине» (режиссёр – заслуженный деятель искусств Украины Ирина Волицкая), моноспектакли актрисы Галины Стефановой («Польові дослідження украинського сексу» О. Забужко, «Палімпсест» по В. Стусу).

Таким образом, изменения, происходящие в разных сферах культуры и искусства, накладывают отпечаток на состояние жанра и жанровых систем литературной композиции, которые возможно систематизировать лишь по их первичным признакам. Как отмечает В. Луков, жанры и без того «трудно поддаются систематизации и классификации, прежде всего потому, что их очень много, а одним и тем же словом часто обозначаются жанровые явления глубоко различные» [8, с. 358]. Поэтому изучение системы жанров остаётся важным в практическом смысле. Специальное исследование новых синтетических жанров литературной композиции нуждается в дальнейших научных разработках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
2. …И мои замечания о памяти жанра. Петербургский театральный журнал. – № 1 [27]. – 2002 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://ptj.spb.ru/archive/27/pamyat-janra-27/i-moi-zamechaniya-o-pamyati-zhanra/
3. Кукуруза, Н. В. Літературна композиція: від задуму до сценічного втілення : навчальний посібник до розділу з навчального курсу «Сценічна мова» / Н. В. Кукуруза. – Івано-Франківськ, 2013. – 288 с.
4. Егорова, В. Светлана Олешко : «Нам не верили, что актёры на сцене – заключённые» / В. Егорова // Сегодня. – 2008. – 4 ноября [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.segodnya.ua/life/interview/cvetlana-oleshko-nam-ne-verili-chto-aktery-na-ctsene-%E2%80%93-zakljuchennye.html.
5. Євтушенко, О. В Арт-центрі «Я Галерея» Київський театр поезії «Мушля» здійснив прем'єру вистави «Не тільки молитви» / О. Євтушенко [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.day.kiev.ua/uk/article/taym-aut/poeziya-boychuka-na-sceni.
6. Заболотна, В. Струни серця / В. Заболотна // День. – 2013. – 25 вересня.
7. Олтаржевська, Л. Під завісу театрального сезону «франківці» презентували сценічні варіації за Іваном Малковичем «Райськеє діло» / Л. Олтаржевська [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.umoloda.kiev.ua/number/2104/164/74974/
8. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2002. – 438 с.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется жанровая система современной литературной композиции. В украинских постановках литературных композиций представлено синтезирование в жанре различных направлений.

SUMMARY

In the article the genre system of modern literary composition is investigated. Analysing presentation of literary ukrainian compositions, it is shown that this genre all anymore absorbs the new most various directions.

Панкова Н. М.

МОВА МАЛЫХ ФАЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРАЎ ВЕТКАЎШЧЫНЫ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 12.03.2014)

«Народная мова – крыніца багацця і выразнасці літаратурнай мовы. Арганічна дапаўняе і паглыбляе гэтае сцвярджэнне народнае разуменне мовы, адлюстраванае ў творах літаратуры і фальклору» [1, с. 3]. Гэтыя слушныя словы А. Каўруса выразна сведчаць пра неабходнасць глыбокага вывучэння мовы фальклорных крыніц, запісаных у розных рэгіёнах Беларусі.

У аснову нашага даследавання ляглі малыя фальклорныя жанры, запісаныя выкладчыкамі кафедры беларускай мовы Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта, а таксама студэнтамі ад перасяленцаў з вёскі Гарысты (выселена ў 1990 г.), а таксама жыхароў вёсак Стаўбун, Данілавічы, Прысно і Шарсцін Веткаўскага раёна. Менавіта такія запісы даюць найбольш поўнае ўяўленне пра асаблівасці і адметнасці жывой народнай мовы і таму з'яўляюцца найбольш надзейнай крыніцай вывучэння асаблівасцей гаворкі пэўнага рэгіёна.

Асноўная ўвага звернута на прыказкі, прымаўкі і загадкі, прывабнасць якіх заключаецца не толькі ў тым, пра што яны гавораць, але і ў тым, як пра гэта сказана. Глыбокаму сэнсу і мудрасці гэтых выразаў адпавядае іх мастацкая форма, дасканаласць выяўленчых сродкаў, моўнага ўбрання і выражэння.

У працэсе аналізу былі зроблены высновы, што, акрамя агульнанароднай лексікі, у мове прыказак, прымавак і загадак Веткаўшчыны шырока прадстаўлены дыялектызмы – словы, якія адлюстроўваюць фанетычныя, марфалагічныя, сінтаксічныя і лексічныя асаблівасці, уласцівыя асобным дыялектам, і не ўласцівыя літаратурнай мове.

Найбольш пашыраныя ў адзначаных выразах марфалагічныя дыялектызмы – словы, што перадаюць граматычныя асаблівасці гаворкі. Яны могуць адрознівацца ад агульнаўжывальных слоў родам, лікам, канчаткамі і іншымі граматычнымі адметнасцямі. Найчасцей граматычныя асаблівасці назіраюцца ў самастойных часцінах мовы: назоўніках і дзеясловах, радзей сустракаюцца сярод прыметнікаў, прыслоўяў, займеннікаў і лічэбнікаў.

Граматычным і семантычным ядром большасці разгледжаных прыказак, прымавак і загадак з'яўляецца назоўнік, напрыклад: «Сваю **долю канём** не аб'едзеш»; *«Беражы **галаву** ў **холадзе**, **жывот** у **голадзе**, а **ногі** ў **цяпле**»*; *«Бягуць **бягуны**, паўзуць **паўзуны**, вязуць **рагача**, калоць **багача**. Вілы»*. Толькі 2% ад агульнай колькасці прааналізаваных выразаў не ўключаюць у свой склад гэтую часціну мовы: *«Знай, дзе лізнуць, а дзе і гаўкнуць»*; *«Еж – пацей, работай – мёрзні»*; *«Закінь наперад, ззаді знойдзеш»*. Таму зразумела, што сярод марфалагічных дыялектызмаў пераважаюць менавіта назоўнікі. Значная колькасць граматычных адметнасцей звязана з адрозненнямі склонавых канчаткаў:

– ужыванне канчатка **-е** на месцы нарматыўнага **-ю** ў назоўніку другога скланення, назве асобы на мяккую аснову: *«На **злодзее** і шапка гарыць»*;

– адсутнасць чаргавання зычных пры ўтварэнні формы меснага склону ў назоўніку мужчынскага роду другога скланення і ўжыванне ненарматыўнага канчатка **-у**: *«Шукаць, што іголку ў **стагу** сена»*;

– адсутнасць чаргавання зычных пры ўтварэнні формы меснага склону ў назоўніку жаночага роду першага скланення і ўжыванне ненарматыўнага канчатка **-е**: *«У дзеравяннай **рубашке**, а чорная душа. Карандаш»*;

– канчатак **-е** на месцы нарматыўнага **-і** ў назоўніку трэцяга скланення з мяккай асновай у форме меснага склону адзіночнага ліку: *«На голай **касце** мяса нарасце»*;

– ужыванне ненарматыўнага канчатка **-я** ў назоўніку мужчынскага роду другога скланення з прасторавым значэннем у форме роднага склону адзіночнага ліку: *«Жаданы госць з далёкага **края** пад акном жыве. Ластаўка»*.

– ужыванне канчатка **-э** замест нарматыўнага **-ы** ў назоўніку мужчынскага роду другога скланення з асновай на шыпячы зычны ў форме меснага склону адзіночнага ліку: *«З мілым рай і ў **шалашэ**»*.

Акрамя таго, сярод прааналізаваных выразаў сустракаюцца адзінкавыя выпадкі несупадзення ў ліку і родзе назоўнікаў. Напрыклад, ужыванне лексемы ‘волас’ на месцы літаратурнага варыянта валасы ў прыказкавых выслоўях *«На дурной галаве і **волас** не расце»*; *«Чужую бяду па **валасу** развяду, а да сваёй розуму не прылажу»*. А ў выразе *«**Яблака** ад яблынькі далёка не коціцца»* назоўнік «яблык» ужыты ў форме ніякага роду.

Дзеяслоў і яго формы таксама з’яўляюцца галоўным структурным элементам ва ўтварэнні большасці прыказак, прымавак і загадак Веткаўскага раёна. Граматычныя адметнасці назіраюцца ў форме інфінітыва, напрыклад, у прыказцы *«Пей песні хоць трэсні, а **есць** не прасі»* на месцы нарматыўнага суфікса **-ці** (есці) ужываецца суфікс **-ць**. Што тычыцца асабовых форм дзеяслова, то найбольш выразнымі ілюстрацыямі асаблівасцей гаворкі з’яўляюцца наступныя:

– ужыванне канчатка **-е** замест нарматыўнага **-іць** у дзеясловах другога спражэння ў форме 3-й асобы адзіночнага ліку: *«Слова не варабей, **выляце** – не паймаеш»*; *«Бяда не **ходзе** адна»*;

– ужыванне канчатка **-я** (нарматыўны **-іць**) у дзеясловах другога спражэння ў форме 3-й асобы адзіночнага ліку: *«Жадны два разы **плаця**»*;

– ужыванне канчатка **-яць** на месцы нарматыўнага **-уць** у форме 3-й асобы множнага ліку рознаспрагальнага дзеяслова «есці»: *«Галаву **ядзяць**, а кожу носяць. Лён»*;

– ненарматыўны канчатак **-ёць** замест **-е** ў дзеяслове першага спражэння ў форме 3-й асобы адзіночнага ліку: *«**Жывёць** – ляжыць, памрэ – бяжыць. Снег»*;

– ужыванне канчатка **-я** на месцы нарматыўнага **-е** ў дзеясловах першага спражэння ў форме 3-й асобы адзіночнага ліку: *«Паўсюды **лятая**, век дома не **бывая** і свайго гнязда не **мая**. Зязюля»*.

Адрозненне ад літаратурнай нормы зафіксавана таксама ў зваротнай форме дзеяслова, напрыклад, ужыванне постфікса **-сь** на месцы нарматыўнага **-ся** ў выразе *«У плахога хазяіна ў амбары мыш **павесілась**»*.

Як ужо адзначалася вышэй, менш пашыранымі сярод марфалагічных дыялектызмаў з'яўляюцца прыметнікі, лічэбнікі, займеннікі і прыслоўі. Так, у прыметніках былі зафіксаваны наступныя адметнасці:

– ужыванне суфікса **-яў-** замест нарматыўнага **-еў-** у прыналежным прыметніку: *«Вось табе бабка і **Юр'яў** дзень»*;

– неўнармаванае ўжыванне складанай формы вышэйшай ступені параўнання прыметнікаў: *«Што **самае мякчэйшае** пад галавой? Рука»*;

– шырокае ўжыванне кароткай формы прыметнікаў: *«У каго матка, у таго і галоўка **гладка»***; *«Сілай **міл** не будзеш»*; «*Байкамі **сыт** не будзеш»*; *«Малая малышка, а **мудры** рэчы кажа. Пяро»*.

Лічэбнікі ў прааналізаваных прыказках, прымаўках і загадках сустракаюцца як у літаратурнай форме (*«**Два** брата супроць **адзін аднаго** сядзяць, а **адзін аднаго** не бачаць. Вочы»*; *«У каго дочак **сем**, то ёсць доля ўсім, а ў каго **адна**, то і доля жадна»*), так і з пэўнымі граматычнымі асаблівасцямі, напрыклад, зборны лічэбнік «абое» на месцы нарматыўнага «абодва»: *«Два Юр'я, **абое** дурня: адзін галодны, а другі халодны»*; ужыванне лічэбніка «два» з назоўнікам жаночага роду: *«Ласкавае цялятка **двух** матак сасе»*. Выразныя мясцовыя адметнасці таксама прасочваюцца ў галіне спалучэння лічэбнікаў з назоўнікамі. Так, у літаратурнай мове лічэбнікі «два, тры, чатыры» патрабуюць ад назоўнікаў формы назоўнага склону множнага ліку (канчаткі -і (-ы)), а ў прыказкавых выразах *«Ад гаршка **тры вяршка»***, *«**Два брата** супроць адзін аднаго сядзяць, а адзін аднаго не бачаць. Вочы»*, *«**Два Юр'я**, абое дурня: адзін галодны, а другі халодны»* назіраем іншую карціну. Пры лічэбніках «два, тры» назоўнікі маюць форму роднага склону адзіночнага ліку (канчаткі **-а (-я)**), што з'ўляецца нормай у рускай літаратурнай мове).

Граматычныя адметнасці назіраюцца таксама ў займенніках. Напрыклад, загадкі *«**Хтось** на печы ляжыць, а **хтось** на марозе дрыжыць. Кот і сабака»*, *«Стаіць дзеўка на градцы, уся ў заплатах, хто ўзгляне, **усяк** заплача. Цыбуля»* і прыказка *«Не астаўляй на заўтра **то**, што можна зрабіць сягодні»* дэманструюць усечаныя формы займеннікаў: няпэўнага «хтосьці», азначальнага «ўсякі» і ўказальнага «тое». А ў загадцы *«Хто паўзе і хату на **сябе** вязе. Улітка»* зваротны займеннік сябе ўжыты ў форме роднага склону замест літаратурнай формы «сабе» меснага склону.

Сярод прыслоўяў, што сустракаюцца ў прыказках, прымаўках і загадках рэгіёна, звяртае на сябе ўвагу, напрыклад, прыслоўе «перш» са значэннем 'спачатку', утворанае ад парадкавага лічэбніка «першы»: *«Што **перш** робіць гаспадыня, калі пачынае гатаваць ежу? Глядзіць, ці чыстая пасудзіна»*. Побач з прыслоўямі, вядомымі літаратурнай мове, сустракаюцца таксама тыя, што з'яўляюцца адметнасцю выключна дыялектнай мовы. Утвораны яны звычайна пры дапамозе агульнавядомых суфіксаў і прыставак ад слоў, якія ў літаратурнай мове прыслоўяў не ўтвараюць. Напрыклад, у загадцы *«Каму не **ўежна**, дык **улежна**. Лодыру»* прыслоўі ўтвораны пры дапамозе прыстаўкі **у-** і суфікса **-а-** (што характэрна і для некаторых нарматыўных прыслоўяў, напрыклад, улева, управа), але ні ад назоўніка «ежа», ні ад дзеяслова «ляжаць» у літаратурнай мове прыслоўі не ўтвараюцца.

Даволі шырока ў малых фальклорных жанрах Веткаўшчыны прадстаўлены фанетычныя дыялектызмы – словы, якія адрозніваюцца ад літаратурных націскам, вымаўленнем зычных ці галосных; у якіх адбыліся разнастайныя гукавыя змены зычных (эпентэза, метатэза, асіміляцыя, дысіміляцыя і інш.).

У працэсе аналізу былі вылучаны наступныя гукавыя змены галосных:

– замена літаратурнай нормы ўжывання літары **я** ў першым складзе перад націскам літарай **і**: *«Сам **сібе** за локаць не укусіш»*, *«Ума **німа**, счытай калека»*;

– адсутнасць пераходу гука [э] у гук [а] у ненаціскным становішчы: *«Вочы завідушчыя, а рукі **загрэбушчыя**»*;

– адсутнасць пераходу галоснай **е** ў **я** ў першым складзе перад націскам: *«Пад **лежачы** камень вада не цячэ»*; *«**Пабегушкі** бягуць, а палзушкі палзуць. Конь і сані»*;

– замена галоснай **е** на **а** ў корані слова: *«Слова не **варабей**, выляце – не паймаеш»*;

– адсутнасць прыстаўной галоснай перад збегам зычных: *«Бегла свінка, залатая спінка, **льняны** хвосцік. Іголка»*;

– ужыванне ётавай галоснай пасля зацвярдзелай зычнай: *«Кругла, а не месяц, **желта**, а не масла, з хвастом, а не мыш. Рэпа»*;

– наяўнасць літары **я** ў другім складзе перад націскам, якая пры гэтым не з'яўляецца каранёвай: *«Бягуць **бягуны**, паўзуць паўзуны, вязуць рагача, калоць багача. Вілы»*; *«Які дзень год корміць? **Вяснавы**»*;

– наяўнасць у націскным становішчы літары **е** на месцы **ё**: *«Бульба **есць**, а дровы радам»*;

– выпадзенне гука [ы]: *«Не **падходзіць** ні к сялу, ні к гораду»*.

У прааналізаваных выразах былі зафіксаваны таксама разнастайныя гукавыя змены зычных, выкліканыя ўплывам суседніх або аддзеленых складамі гукаў, у выніку чаго адбылося распадабненне, прыпадабненне ці страта гука.

Напрыклад, прыстаўныя зычныя **в** і **г** уласцівы як літаратурнай мове, так і народным гаворкам. Але ў прыказкавых выслоўях і загадках Веткаўшчыны намі зафіксаваны словы з прыстаўным **в** перад ненаціскной галоснай **а**, што не характэрна для літаратурнай мовы: *«Ні **вакон**, ні дзвярэй, поўна хата людзей. Агурок»*. Сустракаюцца таксама лексемы, наяўнасць прыстаўной **в** у якіх, на нашу думку, з'яўляецца імкненнем адаптаваць рускую лексему да беларускіх моўных законаў: *«На халяву і **вуксус** салодкі»*; *«**Вумны** не скажа, а дурак не пайме»*. А ў прыказцы *«Грошы – **эта** навоз: сёдні нет, а заўтра воз»* назіраецца адсутнасць прыстаўнога гука **г** у слове «эта».

У некаторых словах выяўлена адсутнасць дзекання, напрыклад, у сітуацыі перад [в']: *«Адна галава добра, а **две** лепей»*.

Дысіміляцыя – распадабненне двух падобных ці аднолькавых гукаў – была зафіксавана ў наступных выразах: *«**Балматуна** хлебам не кармі, а дай пагаварыць»*; *«Грошы – эта навоз: **сёдні** нет, а заўтра воз»*. Пры гэтым у першай прыказцы назіраецца распадабненне аднолькавых гукаў, аддзеленых іншымі гукамі (літ. балбатун), а ў другой – распадабненне аднолькавых сумежных гукаў (літ. сёння).

Акрамя разгледжаных вышэй выпадкаў, звяртаюць на сябе ўвагу таксама такія фанетычныя з'явы, як выпадзенне першай зычнай у спалучэнні свісцячых гукаў **сц**

(*«Жызнь пражыць – не поле* ***перайці****»*), а таксама ненарматыўнае ўжыванне літары **л** замест **ў** у сітуацыі пасля галоснай перад наступнай зычнай: *«Пабегушкі бягуць, а* ***палзушкі палзуць****. Конь і сані».*

У прааналізаваных прыказках, прымаўках і загадках зрэдку сустракаюцца словаўтваральныя дыялектызмы – словы, якія атрымалі ў дыялекце асаблівае афікснае афармленне, гэта значыць адрозніваюцца ад літаратурных словаўтваральнымі дыялектнымі марфемамі. Напрыклад, ненарматыўныя формы аддзеяслоўных назоўнікаў: *«****Пабегушкі*** *бягуць, а* ***палзушкі*** *палзуць»*; *«Братцы –* ***хватцы****, сёстры –* ***падлізухі****. Цэпі і мётлы»*; наяўнасць суфікса -к-, які адсутнічае ў літаратурным варыянце слова: *«Для каго* ***паветка****, а для мяне як кветка».*

Што тычыцца лексічных дыялектызмаў – слоў, невядомых літаратурнай мове, то варта канстатаваць, што мова прыказак, прымавак і загадак Веткаўшчыны насычана лексікай, што трапіла ў іх у працэсе зносін з суседнімі народамі. Менавіта таму мы прыйшлі да высновы, што галоўнай лексічнай асаблівасцю гаворак Веткаўскага раёна з'яўляецца шырокае выкарыстанне русізмаў: *«Грошы любяць* ***счёт****»*; *«На* ***абіжаных*** *ваду возяць»*; *«Сваю* ***судьбу*** *не абманеш»*; *«****Ум*** *за розум заскочыў»*; «Не па **шубе** рукаў»; *«Ляжыць* ***цвяток****, не то сонца, не то месяц, а хто патрэ – той слязу пускае. Цыбуля»*; *«Не лае, не кусае, а ў хату не пускае. Замок»* і шмат іншых. Часцей за ўсё гэтыя моўныя запазычанні не кідаюцца рэзка ў вочы, яны амаль заўсёды да месца, а часта ім свядома прызначана эмацыянальная нагрузка. Бо паэзія прыказкі ці загадкі залежыць ад таго, якое моўнае выражэнне набывае закладзеная ў іх думка, наколькі ўмела адабрана і да месца ўстаўлена слова, а «дзеля захавання рыфмы слова нярэдка набывае наогул неўласцівы беларускай мове выгляд, нярэдкія выпадкі, калі, для захавання рыфмы, у прыказку ўводзіцца рускае слова або беларускае слова набывае рускую агаласоўку» [2, с. 8].

ЛІТАРАТУРА

1. Каўрус, А. Мова народа, мова пісьменніка / А. Каўрус. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. – 247 с.
2. Ліцвінка, В. Д. Слова міма не ляціць / В. Д. Ліцвінка, Л. А. Царанкоў. – Мінск : Універсітэцкае, 1985. – 149 с.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется язык пословиц, поговорок и загадок Ветковского района Гомельской области. Рассматриваются морфологические, фонетические и словообразовательные диалектизмы, а также сделаны выводы о преобладании русизмов в лексической структуре текстов малых фольклорных жанров.

SUMMARY

This article analyzes the language of proverbs, sayings and riddles of the Vetka district, Homel region. Considered morphological, phonetic and word-formation dialect, as well as the conclusions about the prevalence in the lexical structure Russianisms small text folklore genres.

Собкович О. С.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА В НАУЧНЫХ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЯХ КИЕВА НАЧАЛА XXI В.: ТЕМАТИЧЕСКИЙ И ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ

Институт проблем современного искусства Украины
(Поступила в редакцию 28.02.2014)

Украинское арт-пространство XXI в. отличается разнообразными художественными практиками, внедрением новых медиа-технологий и другими чертами, которые не только меняют способы высказывания в искусстве, но и участвуют в формировании новых историко-культурных явлений.

Так, обращение к функционированию художественной критики в Киеве сегодня обусловлено необходимостью в осмыслении её роли в оценке развития современного украинского искусства и культуры.

На сегодняшний день отсутствуют теоретические исследования, которые в полной мере отображают состояние и дают оценку особенностям художественной критики Киева и Украины в целом указанного периода. Таким образом, целью статьи является попытка более детально рассмотреть состояние художественной критики Киева начала XXI в. с точки зрения выявления типологии жанров, тематики критических текстов научных периодических изданий, что является непременным (важным) условием для установления внутренних динамических процессов развития художественной критики, степени разработки актуальных вопросов, закономерностей зарождения новых тенденций в ней в контексте современной культуры.

Актуальным вопросам и отдельным аспектам развития нынешней украинской художественной критики посвящены публикации А. Карнака, М. Криволапова, Н. Булавиной, М. Станкевича, Р. Шмагало и других, размещённые в сборниках научных трудов последнего десятилетия. Данные материалы в основном акцентируют внимание на изменении роли критики в осмыслении и оценке художественного процесса, её методологии, ориентированной на междисциплинарный подход, соответствии художественной критики требованиям современности, определении возможностей быть сегодня многовекторным прогнозирующим фактором арт-жизни, уточнении координат и задач деятельности художественной критики на современном этапе.

В то же время вопросы выявления жанровых особенностей художественной критики нашего времени, их модификаций вскользь рассмотрены украинскими научными деятелями, как следствие, они остаются малоисследованным. Среди украинских учёных к данной теме обращается И. Костюк в публикации «Рецензия в парадигме художественного критики: требования к жанру», где она определяет проблемы современного рецензирования как наиболее оперативного и ценного жанра художественной научной критики. Автор, давая оценку состоянию и характеру рецензирования в современной критике, справедливо очерчивает тенденции к подмене рецензий одобрительными оценками с пожеланиями, чьё содержание сводится «к чистой описательности и эмпиризму, правда, щедро приправленным часто незаслуженными похвалами» [1]. Ценным в статье является

чёткое определение требований и структуры рецензии как жанра. Также заслуживает внимания классификация и анализ разновидностей жанра рецензии в художественной критике, которую И. Костюк формирует на основе наработок литературоведения (что является справедливым). Автор выделяет аннотацию, рецензии: реферативную, короткую, журнальную, проблемную рецензию-статью, рецензию-эссе, авторецензию, рецензию-реплику, отзыв, заметку и т. д. Такая группировка объединяет виды рецензий, которые по методу воспроизведения и средствам обнародования делятся на информационные, аналитические, художественно-публицистические; газетные и журнальные, что оставляет пространство для более тщательного изучения и выявления модификаций этого жанра в сфере научной критики.

Эффективность критической мысли в Украине через призму жанрового разнообразия её текстов очерчивает Р. Яцив («Підмінні жанри мистецької критики: закономірність чи втрата функцій»). Определяя профессионализм критических высказываний, качество раскрытия эстетической природы художественных явлений в публикациях периодических изданий начала 2000-х годов, автор замечает, что рецензирование, аналитика, итоги встречаются нечасто, а жанры критики заменяются информационными материалами, размышлениями по тому или иному поводу, художественными очерками и т. д. Это позволяет согласиться с тезисом Р. Яцива о том, что на современном этапе критика как составляющая системы культуры лишь приобретает способность должным образом осмыслять и оценивать достижения современности. Поэтому «на смену критикам пришли интерпретаторы искусства, причём с выразительно субъективными подходами и шаткими позициями» [2].

Изучение становления художественной критики конца XX – начала XXI в., жанровые преобразования её текстов, их тематики проводятся и зарубежными учёными. В данном контексте привлекают внимание статьи Я. Лукашик «Тенденции и особенности развития современной белорусской арт-критики» и «Арт-критика 1980 – 2000-х гг.: имена и тенденции». Автор рассматривает публикации критиков в наиболее популярных профильных и непрофильных периодических изданиях 1990 – 2000 гг., выделяя наиболее популярные жанры критических текстов: творческий портрет, интервью, рецензию и выставочные обзоры (последних по сравнению с 1980-ми годами стало меньше) [3], и отмечает тенденцию доминирования в данной жанровой системе творческого портрета. Представленные материалы ценны тем, что дают возможность на основе жанровой палитры определить требования и задачи художественной критики Беларуси на современном этапе, сопоставить их с украинскими реалиями, выявить общие черты. Среди последних можно выделить преобладание (в журнальной периодике) творческого портрета и сокращение текстового объёма публикаций.

В очерченный период в Киеве выходит немало научных периодических изданий, которые в той или иной степени выявляют и анализируют процессы современной художественной жизни.

Среди них – сборники научных трудов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств «Мистецтвознавчі записки», альманах «Культура і сучасність», научный журнал «Вісник Державної академії керівних кадрів культури і

мистецтв», каждый из которых содержит постоянный раздел искусствоведческого профиля, где вместе с историко-искусствоведческими материалами, вопросами, относящимися к проблемам классического искусства, поднимаются и актуальные проблемы разнообразных современных арт-практик и явлений арт-жизни Украины.

Данные вопросы также освещаются на страницах сборника научных трудов «Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії» и научного журнала «Студії мистецтвознавчі. Архітектура. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво», издаваемых Институтом искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского.

Периодически материалы о визуальном искусстве в современных условиях можно найти в научных специализированных изданиях «Культура и мистецтво в сучасному світі» Киевского национального университета культуры и искусств и «Українська академія мистецтва» Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры.

Аспекты развития современного арт-процесса наиболее полно отражены в публикациях сборников научных трудов Института проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины. К ним относятся альманах «Мистецькі обрії» (2003), научный вестник «Художня культура. Актуальні проблеми» (2004), научные издания «Сучасне мистецтво» (2004), «Мистецтвознавство України» (2005), «МІСТ» (2006) и другие. На страницах упомянутых изданий освещается достаточно широкий спектр тем: анализ и теоретическое осмысление процессов трансформаций современного украинского искусства, его ориентиров, проблем и перспектив развития; состояния отечественного визуального искусства в общеевропейском художественном контексте; нынешнего пути развития мирового искусства. Также рассматриваются вопросы состояния и функционирования художественной критики; ведутся рассуждения о выставочной жизни страны; раскрывается проблематика наиболее современных видов искусства, что отвечает поставленной институтом задачи «осуществления научных исследований в области искусства, направленных на выяснение и развитие профессиональной деятельности… направить свою деятельность на научную разработку теоретических основ и детального выделения экспериментальных и нетрадиционных направлений как в украинском, так и в мировом искусстве» [4].

Процессы изменений современного украинского искусства, отдельные аспекты данных преобразований (социальные стороны нынешних художественных практик, постмедийный реализм в произведениях украинских художников, современные художественные и скульптурные пленэры, явления *public Art* в художественном пространстве Киева, тенденции развития современной скульптуры) являются предметом исследований таких авторов, как О. Сидор-Гибелинда, М. Протас, Н. Булавина, В. Сидоренко, О. Авраменко, А. Федорук, Л. Лисенко, Г. Скляренко, О. Чепелык и другие, чьи публикации размещены в вышеупомянутых научных изданиях.

Рассматривая критические тексты, проследим их жанровое разнообразие, посолкьку с помощью жанра, соответствующего целям художественного критика, можно наилучшим образом представить и раскрыть изучаемую тему.

Наиболее часто на страницах научных сборников встречаются научные статьи, среди разновидностей которых востребованными являются научно-теоретические материалы, содержащие рассуждения, направленные на поиск и объяснение закономерностей возникновения, дальнейшего развития рассматриваемых фактов и процессов арт-практики. К этому жанру обращаются многие исследователи, среди которых М. Протас, Н. Булавина, Л. Горбатенко, Л. Турчак, Г. Скляренко, В. Бурлака.

Также публикуются научно-методические статьи, в которых выработана и доказана значимость определённой методики, совокупности приёмов, способов или инструментария. В связи с этим целесообразно вспомнить статью А. Карнака «Експертна оцінка в мистецтвознавстві: проблеми формування єдиних критеріїв», где внимание обращено на идею выработки экспертной оценки новейших произведений искусства путём формирования единых критериев и намечены важнейшие проблемы данной сферы.

Жанр рецензии в специализированной научной периодической прессе представляет собой экспертные заключения, которые в основном состоят из сжатого введения в проблему изучения; изложения содержания рецензируемого издания; критически-аналитической части, где обоснована оценка рецензента и дано оценочное резюме; базовой библиографической информации; акцентирования новизны и оригинальности идей, предложенных подходов и концепций, полноты освещения проблемы; внедрения в научный оборот нового фактографического материала, методики его обработки; наличия источниковедческой базы; узнаваемых стиля и характера изложения; сравнения с предыдущими изданиями и другими трудами автора по этой проблематике и иных структурных частей.

Примером такой рецензии можно считать публикацию М. Протас «Актуальне термінологічне дослідження», где на профессиональном уровне анализируются статьи научного сборника и на широком материале делаются выводы, проводятся аргументированные оценочные суждения. Так, рецензент, рассматривая статью Г. Скляренко «Деякі поняття і терміни в українському мистецтві ХХ ст.», ссылаясь на последние доклады украинских и российских научных конференций, работы Н. Ю. Асеевой, доказывает ошибочность определения модерна как стиля, а не стилистического направления, демонстрируя прекрасную осведомлённость по данному вопросу. Также в этом виде жанра работают О. Федорук, А. Пучков, О. Лагутенко, В. Щербак, З. Чегусова и другие.

В киевских научных периодических изданиях обращаются и к более короткой рецензии, где раскрытие проблемно-тематического содержания издания, оценка его сильных сторон, высказывание замечаний и предложений, выявление значимости происходят без детального анализа. К этому виду публикаций обращается Е. Ковальчук («Нова монографія О. Федорука»), Д. Берестовська («Відновлення історії мистецтва Криму»), О. Ламонова («Книга Ідей. Подорож Галицько-Волинськими субкультурами»). Редко встречаются сборные рецензии.

Проанализировав тематический и жанровый аспект текстов художественной критики в научных периодических изданиях, отметим стремление авторов наиболее полно охватить и осмыслить многовекторные процессы художественной жизни Украины начала XXI в., многослойные глобальные социокультурные

преобразования. Однако подобным попыткам иногда не хватает глубины раскрытия темы.

Жанровая структура научных критических текстов преимущественно представлена рецензиями, творческими портретами, научными статьями, её видами, эссе, очень редко встречаются так называемые «круглые столы». При этом статья и рецензия являются основополагающими жанрами. Обращаясь к тому или иному жанру, художественный критик не всегда в полной мере выдерживает требования жанра. Актуально говорить и о взаимовлиянии жанров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Костюк, І. Рецензія у парадигмі мистецької критики : вимоги до жанру / І. Костюк // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – 2005. – Вип. 16.
2. Яців, Р. Українське мистецтво ХХ ст. : Ідеї, явища, персоналії : зб. ст. / Р. Яців. – Львів, 2006.
3. Лукашик, Я. В. Тенденции и особенности развития современной белорусской арт-критики / Я. В. Лукашик // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск, 2011. – Вып. 11.
4. Сидоренко, В. Засновано Інститут проблем сучасного мистецтва / В. Сидоренко // Мистецькі обрії. – Київ, 2003. – Вип. 4 – 5.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу художественной критики Киева начала XXI в. Автор освещает степень изученности поднятой темы и на примере публикаций киевской научной периодики определяет тематический и жанровый диапазон критических текстов.

SUMMARY

This article is dedicated to the analysis of the Kyiv art criticism of the XXI century. Author highlights the degree of research topics and raised the example of the Kiev scientific periodicals publications defines theme and genre range of critical texts.

Станкевіч А. А.

ЛЕКСІЧНАЯ ПАРАДЫГМА АГЕНТЫЎНЫХ НАМІНАЦЫЙ У ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 06.03.2014)

Вясельны рытуал мае складаную структуру, яго кодавая сістэма ўключае ўстойлівыя слоўныя, падзейныя і рэчыўныя кампаненты. Састаўнымі элементамі шлюбнага абраду з’яўляюцца адпаведна абрадавыя акты, выканаўцы рытуальных дзеянняў і інвентар рэалій [1, с. 57; 2, с. 126 – 127]. Як адзначаюць даследчыкі, «вясельная абраднасць з’яўляецца адным з найбольш устойлівых кампанентаў традыцыйна-бытавой культуры, што ў вядомай ступені абумоўлена замкнутасцю і кансерватыўнасцю сямейнага побыту» [3, с. 31]. Вясельны абрад на Гомельшчыне як адзін з найбольш важных разнажанравых шматактных комплексаў сямейнай абраднасці мае даўнія традыцыі і багатую фальклорна-этналінгвістычную спадчыну, якая ўяўляе значную цікавасць для даследчыкаў традыцый народнай культуры.

Лексіка вясельнай абраднасці Гомельшчыны, што адлюстроўвае важныя падзеі ў сямейным жыцці (сватанне, заручыны, розныя этапы вяселля, паслявясельны перыяд), не была ў беларускім мовазнаўстве прадметам спецыяльнага сістэмнага і ўсебаковага вывучэння.

Аб'ектам нашага даследавання з'яўляецца сістэма намінацый дзеючых асоб вясельнай цырымоніі на Гомельшчыне, крыніцай фактычнага матэрыялу – дыялекталагічны архіў кафедры беларускай мовы Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны, а таксама выданні фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў гэтага рэгіёна, прысвечаныя вясельнай абраднасці.

Парадыгма вясельнай лексікі адлюстроўвае найбольш значныя ў функцыянальным плане моманты шлюбнага абраду, заснаваныя на ўзаемазвязанай трыядзе «дзеянне – асоба – прадмет». Усе рытуальныя акты шлюбнага абраду строга рэгламентаваны і маюць у вясельнай тэрміналогіі адпаведныя найменні. Дыферэнцыраванай з'яўляецца і сістэма намінацый асоб-выканаўцаў гэтых дзеянняў.

Адметнай асаблівасцю лексічнай сістэмы асабовых намінацый вясельнай тэрміналогіі Гомельшчыны з'яўляецца актыўнае выкарыстанне сінанімічных і варыянтных форм. Агенсная парадыгма вясельна-абрадавай тэрміналогіі ўключае некалькі тэматычных груп назваў паводле іх ролі і значнасці ў шлюбнай цырымоніі: персанажы, якія выконваюць спецыяльную функцыю, ажыццяўляюць пэўны рытуал на вяселлі, і асобы, што прысутнічаюць там у якасці гасцей. У складзе першай групы – галоўныя ўдзельнікі вяселля, жаніх і нявеста; іх памочнікі – дружкі; распарадчыкі на вяселлі – сваты, хросныя бацькі; бацькі маладых; дапаможныя персанажы вясельнай цырымоніі; у другой – госці маладога і маладой. Як адзначаюць даследчыкі, «усе ўдзельнікі вяселля з'яўляюцца адначасова і героямі, і персанажамі гэтага своеасаблівага мастацкага твора» [4, с. 30].

Лексіка-тэматычная група 'галоўныя дзеючыя асобы – жаніх і нявеста' уключае сістэму намінацый, якія адлюстроўваюць паступовую змену іх сямейнага і ўзроставага статусу ў працэсе шлюбнай цырымоніі: «**нявеста** – суджаная – засватаная – заручаная – нявестухна – маладая – маладзіца – маладуха – малодка, малотка»; «**жаніх** – суджаны – заручоны – малады»: *Вёў маладую на пасад брат маладой. Малады з маршалкамі прызнавалі сваю суджаную* [6, с. 229]; *Заручаная зазывала да сябе сябровак ёлку віць* [6, с. 105]; *Нявеста называлася маладая. У яе фата доўгая і вяночкі былі* (в. Гарошкаў, Рэчыцкі р-н); *А як ужо прыедуць свахі, то з дзеўкі вянок знімалі ... Яна была дзеўка. А цяпер ужо – маладзіца* [6, с. 84]; *Маладой звалі нявесту пакуль не родзіць* (в. Колбаўка, Веткаўскі р-н); *У нас малоткай называюць пасля шлюбу тры гады* (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н).

Як паказваюць прыклады, тэматычная група намінацый з ядзерным кампанентам «нявеста» больш значная ў колькасных адносінах у параўнанні з намінатыўным радам лексем, што называюць жаніха.

Важнае месца ў іерархіі вясельных чыноў займае «сват». Сватам выбіралі паважанага мужчыну, які ведае народныя традыцыі і звычаі, умее добра гаварыць. Гэты абавязак найчасцей выконваў хросны бацька або дзядзька па мацярынскай лініі, калі іх не было – старшы жанаты брат маладога: *Сваты вядуць свадьбу, вызываюць на каравай* (г. Ветка); *Сватам бралі аўтарытэтнага чалавека, што ўмеў*

гаварыць (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н). У свата быў «памагаты»: *Калі дзялілі каравай, дзяліў хросны. Хроснага павязвалі рушніком, у яго быў памагаты* (в. Гарошкаў, Рэчыцкі р-н). Калі сватоў некалькі, сярод іх вызначаецца «старшы сват», «стараста». Малодшага свата ў такім выпадку называлі «падстараста»: *Старшым сватам ... з'яўляецца звычайна хросны бацька маладога. Завуць ... яго старастам, а другога – падстарастам* [11, с. 215]. Жанчына, якая ўдзельнічала ў сватанні і вяселлі з боку нявесты, называлася «сваха, свашка, свацця»: *Сват і свацця хваляць жаніха* [6, с. 73]; *Калі падыходзяць да стала, свашкі пяюць* [6, с. 116].

Важную ролю на вяселлі выконвалі хросныя бацькі маладых, якіх называлі «хросная, кросная, хросная маці, кума, хрышчоная маці; кросны, бацька хросны, хросны, хрышчоны бацька, кум»: *Сваццяй і сватам бралі кросных* (Покаць, Чачэрскі р-н); *Каравай пяклі ў хаце нявесты ... Хрышчоная маці кіравала выпечкай*; *Дзеліць каравай сват або бацька хросны* [6, с. 77].

Да асоб, якім адводзіцца важная роля на працягу ўсяго вяселля і якія выконваюць рытуальныя функцыі ў многіх эпізодах вясельнай абраднасці, адносяцца сябры і сяброўкі маладых. Дружыну маладога складалі яго аднагодкі ці блізкія па ўзросту хлопцы – родны або стрыечны брат, сын хроснага, сябры. Назвы іх шматлікія і разнастайныя – «друг, дружок, шафер, шахвяр, княжы, князёк, баярка, баярык, паджанішак, паджанішнік, паджаніх, паддружын, маршалак, дружкі-баярэ, дружкі-княжныя, княжныя-дружкі, дружка-князёк, дружбакі, княжыя, баяры, баярэ, бояры, таварышы»: *Ад жаніха быў друг, і ад нявесты была дружка* (в. Хальч, Веткаўскі р-н); *За стол садзіліся малады з маладой, а патом радзіцелі свае, родныя, другі, падругі* (в. Старое Сяло, Веткаўскі р-н); *Княжыя з маладым ехалі на конях да маладой* [10, с. 128]. *Жаніх з паджанішнікам пріяжджае за нявестай* (г. Ветка); *Шафер садзіцца з правага боку, шаферка – з левага боку ля нявесты* (в. Гарошкаў, Рэчыцкі р-н). У групе сяброў быў «галоўны шафер», «першыя дружкі».

Сукупнасць сяброў маладога называлася «дружына, світа, хеўра»: *На першы дзень вяселля дружына жаніха, пасядзеўшы за сталом, збіраецца да маладой* [6, с. 412]; *Малады са сваёй світай ідуць да маладой* [6, с. 308]; *Матка і бацька встрэчалі хеўру маладога з хлебам і соллю* [10, с. 128]. Світай называлі таксама асоб, якія ішлі сватаць дзяўчыну: *У сваты маглі ісці браты, сёстры, цёткі, бабулі – світа* (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н).

З боку нявесты адпаведныя вясельныя чыны называліся «шаферкі шахверкі, шахвіркі, падружкі-шаферкі, дзеўкі-шаферкі, таварышкі, паднявесніца, бальшуха-падружка»: *Дружка з дружком трымалі вянец над маладымі ў царкве* (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н); *Маладую прыбіралі шахвіркі. Адзявалі хвату, а вянок з лентамі і марлечку цаплялі ззаду* [10, с. 130]; *У царкве ... паднявесніца дзяржыць над нявестай такі залаты вяночак* [5, с. 227]. У іх ліку таксама была «першая дружка». Сукупнасць сябровак маладой называлася «дзявочая дружына»: *Дзявочая дружына затайвалася, хавалася так, каб хлопцы не адразу знайшлі іх* [6, с. 95].

У многіх эпізодах вясельнай абраднасці ўдзельнічала «свяцілка, свяцёлка, свецёлка, свяцельніца». Гэта цікавы персанаж вясельнай абраднасці, ролю якога выконвала малодшая сястра жаніха, дзяўчынка 10-13 гадоў. Яна трымала свечку ў найбольш адказныя моманты вяселля: у час вянчання, перад вясельным поездам, калі дзялілі каравай, «завівалі» маладую і іншыя: *Свяцілка трымала ў руках свечку,*

пастаўленую ў слоік, напоўнены зернем (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н); *Свяцёлка – эта тры свечкі станавілі і ўжо за маладой едуць і свяцёлку тую вязуць на кані* (в. Хальч, Веткаўскі р-н); *Хросны бацька свецёлцы свечку сучэ веліку* [7, с. 161 – 162]; *Расплятаюць маладой касу. Робяць куксу, а ленту аддаюць свяцілцы* [8, с. 223]; *І як каравай дзеляць, яна на куту сядзіць, ёй свечкі аддаюць* [9, с. 184]; *Побач са свяцельніцаю ляжыць каравай князя* [11, с. 279]. У некаторых выпадках адзначалі ўдзел у вяселлі «свяціла»: *Назначаюць дзень вяселля. Нявеста абірае першую свяцілачку, хлапец – першага свяціла* [6, с. 68].

Пастаяннымі ўдзельнікамі вяселля былі таксама сведкі маладых, якія звычайна выбіраліся з ліку дружыны жаніха і нявесты і называліся «свідзецель, свідзецельніца»: *На свадзьбе свідзецелей выбіралі маладыя. Но вот свідзецельніца далжна была быць незамужняй дзевушкай. А свідзецель мог быць жанаты* (г. Ветка).

Даволі шматлікімі і цікавымі паводле тыпаў структурна-семантычнай матывацыі, разнастайнымі ў плане асаблівасцей дэрывацыі з'яўляюцца назвы другарадных персанажаў вясельнай абраднасці, якія выкарыстоўваюцца ў гаворках Гомельшчыны. Яны ўдзельнічалі ў якім-небудзь адным эпізодзе шлюбнай цырымоніі. Іх назвы матывуюцца як характарам выканання абрадавага дзеяння, так і рытуальным прадметам, да якога яны маюць дачыненне. Гэта ў першую чаргу жанчыны, што ўдзельнічаюць у выпечцы каравая – «каравайніцы, караваіхі, каравайніхі»: *Каравай пячэ каравайніца, штобы с багатай сям'і, многа дзяцей было, а маладому пячэ другая каравайніца* (в. Хальч, Веткаўскі р-н); *Калі ў сваёй вёсцы не было каравайніц, то іх запрашалі з суседніх вёсак* (в. Колбаўка, Веткаўскі р-н); *Як пасадзіла каравайніха каравай у печ, то лапатай па галаве ўсім мужчынам стукала* [6, с. 6].

Вясельны поезд ладзілі «ездавыя», якія кіравалі коньмі. Удзельнікаў вясельнага поезда называлі «паязджане, вясельны поезд»: *Прыехаўшы да хаты жаніха, вясельны поезд спыняецца каля варот* [6, с. 232]. Госці маладога, якія ехалі па маладую, іменаваліся «бяседнікі, падарожнікі»: *Едуць да маладой... Прыехаўшыя кажуць: «Пусціце нас, падарожнікаў, хочам у вас у гасцях пабыць»* [6, с. 56]. Калі дружына маладога прыязджала па маладую, ім паказвалі жанчыну або мужчыну, пераапранутых у нявесту – «падстаўная, ложная нявеста»: *Выводзяць падстаўную нявесту (перадзетага хлопца ці старую жанчыну)* [6, с. 346]; *У гэты час жанчыны ў доме падстаўлялі другую, ложную нявесту* [8, с. 250]. Мужчын, якія ўдзельнічалі ў выкупе маладой, называлі «скупшчыкі»: *Маладую скупляюць ... і ўжо ходзяць ад жаніха скупшчыкі ... і тады ўжо дзеўкі пяюць пасад* (г. п. Церахоўка, Добрушскі р-н).

Жанчын з ліку радні маладой, якіх забірала з сабой нявеста, калі ад'язджала да жаніха, іменавалі «закасяне, закосянкі, закасянкі, касянкі»: *Маладая бярэ з сабой трох закасянак (дзевак), забірае сваё прыданае* [6, с. 316]; *Пагуляўшы, малады забірае да сябе маладую. Жанкі (касянкі)забіраюць і добро маладой* [6, с. 418]. Жанчын, што перавозілі пасаг маладой, маглі таксама называць «прыданы, прыданкі, прыданне, прыданшчыкі, прыданые, прыданыя, скрынавозы», за раскладванне пасагу нявесты ў хаце жаніха адказвалі «пасцельнікі, посцельніцы»: *Прыходзяць прыданні да маладога* [6, с. 340]; *Едуць госцікі прыданыя, іх вазы*

маляваныя, конікі ўбраныя [11, с. 250]; *З маладой ехалі тры жэнчыны («посцельніцы»), которые должны былі повесіць прыданое па сваім местам в хаце маладога* [6, с. 362]. Гасцей маладой, якія ехалі з ёй да маладога, называлі таксама «бяседай»: *Маладых сустракалі бацькі жаніха. Бяседа спявала па дарозе* [6, с. 362]. Лексема «бяседа» ўжывалася на Гомельшчыне ў абагульненым значэнні ‘госці’: *Падзеляць ужэ каравай, пагуляюць, а потым ходзяць па бяседах. Сколькі двароў у свадзьбы, усе хадзілі ў тыя двары па бяседах* [6, с. 50].

На заключным этапе вясельнай абраднасці маладую «завівала» спецыяльная жанчына або некалькі жанчын – «завівальнічка, завівальніца»: *Тады ўжэ завівальніцы просяць дружак, каб тыя заплацілі за тое, што яны завілі маладую* [6, с. 428]; *Было такое павер’е: завівальнічкі павінны былі памяняцца месцамі, і хто хутчэй перабяжыць, у тых первыя дзеўкі будуць ісці замуж* [6, с. 421].

Удзельнікаў заключнага этапа, што на другі або трэці дзень вяселля пераапраналіся ў цыганоў або маладых і гулялі па хатах, іменавалі «цыганы, ражаныя»: *Як падзеляць каравай, шчэ трохі пагуляюць, паспяваюць. Патом некаторыя перадзяваюцца цыганамі і ідуць па сялу. Ох, што ўжэ яны выдзелуюць* [6, с. 429]; *На другі дзень на вяселле могуць прыйсці ражаныя, людзі, якія перапранаюцца ў маладых* [6, с. 11].

Асобамі, якія забяспечвалі музычнае суправаджэнне на вяселлі, з’яўляліся «пявунні, музыкі, кіеўцы-музыкі»: *Да ўжэ музыкі будуць. Була гармонь, смук, барабан* [6, с. 253]; *Спецыяльна наймалі кіеўцаў-музыкаў, якія вельмі хораша ігралі* [6, с. 271].

Акрамя адзначаных вышэй персанажаў, на вяселлі прысутнічалі запрошаныя асобы – «госці, вясельнікі, вясельныя госці, прыглашоныя, жаніховы госці, нявесціны госці, госці маладога, госці маладой»: *Потым усім вясельнікам даюць па чарцы выпіўкі* [6, с. 232]; *У нядзелю ішлі на свадзьбу. Збіраліся жаніховы госці ў жаніха, а нявесціны ў нявесты* [6, с. 108]. Людзей, якіх не запрашалі на вяселле, называлі «пастаронніх, запарожцы»: *Пад свадзьбу прыходзяць запарожцы – людзі, якіх не прыгласілі. Іх содзяць за аддзельны стол* [6, с. 372].

Зборнымі назвамі абазначалі радню маладых – «радня, родзічы, раство, родство, сваякі, радзіначка, дзеўкін род, жаніхоў род»: *Каравай замешывала хросная матка і другія сваякі* (в. Епіфань, Гомельскі р-н); *Сколькі ў каго было родзічаў, яны дзелалі банкеты пасля свадзьбы* (в. Хальч, Веткаўскі р-н); *Жаніховы раство банкеты водзяць, і нявесціны банкеты* (в. Старое Сяло, Веткаўскі р-н).

Словаўтваральная парадыгма агентыўных намінацый уключае назвы асоб, утвораных разнастайнымі спосабамі дэрывацыі. У іх ліку – значная колькасць суфіксальных аддзеяслоўных («завівальніцы, свяцілка, скупшчыкі, паязджане») і адыменных («каравайніцы, пасцельніцы, маладуха, родзічы, вясельнікі, дружкі, таварышкі, князёк») дэрыватаў; асобныя лексемы, утвораныя прыставачным (паджаніх, паддружын, падстараста), прыставачна-суфіксальным (паджанішнік, паджанішак, паднявесніца, незамужніцы) спосабам; шляхам асноваскладання і словаскладання («скрынавозы, паслявясельныя госці»); састаўныя намінацыі («падружкі-шаферкі, дружкі-баярэ, княжныя-дружкі»); субстантываваныя назвы («маладая, малады, засватаная, суджаная, кросная, ражаныя»), метафарычныя найменні («цыганы, запарожцы»). Актыўна ў складзе агентыўных назваў вясельнай

абраднасці Гомельшчыны выкарыстоўваюцца словазлучэнні тыпу «хросная маці, хрышчоны бацька, першая дружка, дзявочая дружына, вясельны поезд, жаніховы госці» і іншыя.

У сістэме намінацый дзеючых асоб шлюбнага рытуалу на Гомельшчыне даволі высокая ступень вар'іравання іх знешняй формы, абумоўленая лакальнай замацаванасцю намінатыўных адзінак і вуснай формай існавання народна-дыялектнай мовы. У складзе варыянтных агентыўных намінацый большасць складаюць словаўтваральныя варыянты з рознымі суфіксальнымі элементамі: «прыданы – прыданкі», «закасяне – закасянкі», «завівальнічкі – завівальніцы», «каравайніцы – каравайніхі», «малодка – маладуха», «княжыя – княжныя» і іншыя. Некалькі радзей сустракаюцца фанетычныя варыянты «хросны – кросны», «шафер – шахвер», «закасяне – закосяне», «свяцілка – свяцёлка», «радство – раство»; марфалагічныя варыянты «баяры – баярэ – боярые», «прыданы – прыданыя» і іншыя. Вар'іраванне знешняй формы агентыўных назваў суправаджаецца іх лексічнай дублетнасцю, што абумоўлена тэрытарыяльнай замацаванасцю лексічнай сістэмы народнай мовы («дружына – бяседа – світа»; «сват – стараста»); міждыялектнымі і міжмоўнымі кантактамі («падружкі – шаферкі», «дружкі – шаферы», «баяры – маршалкі»); рознымі тыпамі матывацыі моўных адзінак («родзічы – сваякі», «прыданыя – скрынавозы», «ложная – падстаўная», «закасяне – пасцельнікі», «засватаная – заручаная», «дружок – паджаніх» і інш.).

Такім чынам, назвы дзеючых асоб вясельнага абраду на Гомельшчыне складаюць шматлікую групу намінацый, якія маюць дакладную дыферэнцыяцыю семантычнага аб'ёму, з'яўляюцца разнастайнымі паводле тыпаў структурна-семантычнай матывацыі і спосабаў дэрывацыі, вызначаюцца актыўным вар'іраваннем знешняй формы і функцыянаваннем значнай колькасці сінанімічных лексічных адзінак.

ЛІТАРАТУРА

1. Толстой, Н. И. Из «грамматики» обрядов / Н. И. Толстой // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1980. – Вып. 15.
2. Вяселле // Этнаграфія Беларусі : энцыкл. / рэдкал. : І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1989. – 575 с.
3. Чижикова, Л. Н. Свадебная обрядность сельского населения русско-украинского пограничья в начале XX в. / Л. Н. Чижикова // Полевые исследования Института этнографии, 1978. – М., 1980. – С. 30 – 38.
4. Вяселле. Абрад / уклад., уступ. арт. і камент. К. А. Цвіркі ; муз. дадат. З. Я. Мажэйка ; рэд. тома В. К. Бандарчык, А. С. Фядосік. – 2-е выд. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – 683 с.
5. Вечнае : фальклорна-этнаграфічная спадчына Веткаўскага раёна / уклад. : І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Гомель : УА «ГДУ імя Ф. Скарыны», 2003. – 362 с.
6. Вяселле на Гомельшчыне : фальклорна-этнаграфічны зборнік / уклад. : І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Мінск : Нёман, 2003. – 472 с.
7. Вясельная традыцыя Гомельшчыны : фальклорна-этнаграфічны зборнік / уклад. В. С. Новак. – Мінск : Права і эканоміка. 2011. – 485 с.
8. Зямля чароўная дабра. Добрушскі край : гісторыя і сучаснасць / пад аг. рэд. А. А. Станкевіч. – Гомель : Полеспечать, 2008. – 280 с.
9. Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна / уклад., сістэм., рэд. В. С. Новак. – Гомель : Полеспечать, 2007. – 456 с.

10. Народная духоўная культура Брагіншчыны: фальклорна-этнаграфічны зборнік / склад. В. С. Новак, У. І. Коваль. – Гомель : Белдрук, 2007. – 240 с.

11. Фальклорны слоўнік Гомельшчыны / уклад. У. В. Анічэнка [і інш.]. – Гомель : УА «ГДУ імя Ф. Скарыны», 2003. – 346 с.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена описанию главных и второстепенных персонажей свадебной обрядности на Гомельщине. В ней рассматриваются основные лексико-тематические группы названий действующих лиц брачной церемонии, особенности их деривации и типы мотивации.

SUMMARY

The article is devoted to the description of main and secondary characters of the wedding rituals in the Gomel region. The article considers the main lexico-thematic group of the names of the actors of the marriage ceremony, the peculiarities of their derivation and types of motivation.

Трайкоўская В. П., Галай В. М.

СІМВАЛІЧНАЯ МОВА ТКАЦКІХ ВЫРАБАЎ У ТРАДЫЦЫЙНАЙ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

(Паступіў у рэдакцыю 23.12.2013)

С. Глінка, даследуючы мову беларускіх народных песень, асобна вылучыў сімвалічную лексіку. Напрыклад, каса і вянок – увасабленне дзявоцтва, голуб і галубка – сімвал закаханых і г.д. Даследчык выказаў меркаванне, што такія прыклады далёка не вычэрпваюць песенную сімволіку [4].

У артыкуле канкрэтызуюцца ідэі С. Глінкі адносна сімвалічных значэнняў слова на прыкладзе ўжывання лексікі народнага ткацтва ў вясельным фальклоры.

Хатняе ткацтва беларусаў, як і іншых усходнеславянскіх народаў, адлюстроўвае шматвяковы працоўны вопыт многіх пакаленняў, зберагае рысы старажытнай матэрыяльнай культуры. Ткацкія вырабы даўней выкарыстоўваліся не толькі па сваім практычным прызначэнні. Яны былі абавязковым атрыбутам у народных абрадах і звычаях. Сёння самай надзейнай крыніцай, дзе згадваюцца і апісваюцца адпаведныя ткацкія рэаліі ў рытуальных дзеяннях, служаць фальклорныя творы, найперш песні.

Разгледзім тканы рэквізіт абрадаў на матэрыяле вясельных песень, змешчаных у шасці тамах «Вяселля» (серыя «Беларуская народная творчасць»). Змест магічных дзеянняў, звязаных з ткацтвам, у адных выпадках зразумелы сам па сабе, у другіх – растлумачаны ў навуковай этнаграфічнай літаратуры, у трэціх – застаецца яшчэ не вырашаным канчаткова і вымагае новых даследаванняў, як фальклорна-этнаграфічных, так і непасрэдна лінгвістычных.

Вызначым тыя сімвалічныя функцыі, што найбольш выразна выконвалі ткацкія вырабы на розных этапах вяселля. У першую чаргу яны датычыліся маладой, якая была галоўнай асобай вяселля. Тканыя паясы, хусткі, наміткі, ручнікі, кашулі ўваходзілі ў вясельны пасаг дзяўчыны. Згодна з апісаннем вясельнага абраду, напрыклад, у вёсцы Рудск Брэсцкай вобласці пасаг багатай маладой складаўся з 4 – 5 сувояў палатна, каля двух тузінаў ручнікоў, 10 абрусаў, 4 кашуль, 5 фартухоў, 2 спадніц, 4 андаракоў, 5 намітак, аднаго радна [4, с. 306]. Канкрэтны колькасны і

якасны пералік гэтых ткацкіх вырабаў нельга прызнаць выпадковым: пасаг рыхтаваўся загадзя, яшчэ з дзяцінства дзяўчыны, і да вяселля яна павінна была наткаць і ручнікоў, і паясоў, і іншых вырабаў, пашыць сваімі рукамі кашулю маладому, нарэшце, падрыхтаваць розныя падарункі для родзічаў жаніха.

Ужо сам працэс падрыхтоўкі пасагу ўяўляў сабой своеасаблівы рытуал. Так, хустачка або кашуля маладому, як сведчаць вясельныя песні, шылася-вышывалася нявестай у пэўным месцы (у садочку, на высокім беразе, пад акенцам) і ў пэўны час (цёмнай ноччу):

Вышывала кашульку сама малада,
Пры яркай свечы, пры цёмнай ночы,
То золатам, то серабром содзячы [2, с. 407].

Сярод розных магічна-абрадавых дзеянняў на заручынах і іншых этапах важнае месца займаў звычай адорваць бацькоў жаніха, сватоў, маладых. У якасці сімвала збліжэння з родам маладога, з мэтай задобрыць усіх яго сваякоў ім даваліся такія падарункі, як хустка, намітка, пояс, кашуля, палатно. У знак сваёй згоды выйсці замуж дзяўчына на заручынах давала будучаму свёкру ручнік. Маці нявесты пры наведванні сватоў вешала ручнік на шыю бацьку жаніха. Нявеста дарыла свёкру кавалак палатна на рукавы і ваўняны пояс, а ў час вяселля надзяляла свёкра наміткай. Кашуля была для апошняга асноўным падарункам ад нявесты. У вясельнай песні адзначаецца: *«Гэта мая Кацечка песні пяе, / У новай святліцы седзячы. / Свёкру кашулю шыючы»* [1, с. 479].

Пэўныя дары ад нявесткі атрымлівала і свякруха. Маладая надзяляла яе наміткай, ручніком. На заручынах дзяўчына дарыла ёй хустку ў знак сваёй згоды на шлюб або па прыездзе да маладога падносіла жаночую кашулю, якую прывозіла з бацькоўскага дома. У хаце маладога нявеста абвязвала свякроў паясамі свайго вырабу, давала лепшую хустку, ручнік. Маладая адорвала і іншых членаў сям'і жаніха. Наміткі дарыліся залоўкам: *«А многа-многа надобі: / Сорак саракоў ручнікоў, / Пяцьдзесят лакоў намётак, / Штоб было чым дарыць заловак»* [1, с. 139]. Дзеверу маладая падносіла хустку ці кашулю.

Ганаровых асоб на вяселлі – хросных бацьку і маці – маладая надзяляла палатном, наміткамі. У сям'і бацькоў маладога кожнага мужчыну абвязвала поясам, дзецям таксама давала па паясочку.

Ручнікі былі самым распаўсюджаным падарункам сватам ад нявесты. Пра гэта сведчаць тэксты вясельных песень, якія адлюстроўваюць амаль усе працэсы вырабу ручнікоў (прадзенне, бяленне, тканне і г. д.): *«Ужо ж мае ручнікі бяленькі, / Ужо ж мае ручнікі катаны, / Укачоны, пабялёны / І сватам парэзаны»* [1, с. 458].

Сватоў на запоінах абвязвалі ручнікамі, дарылі ім пояс сваёй работы. Маладая надзяляла свата наміткай, хусткай, кавалкамі палатна на кашулю.

Ручнік, намітка, хустка з'яўляліся знакам згоды на шлюб. Маці нявесты на заручынах вешала на шыю ручнікі ўсім гасцям жаніха, а памочніку свата падтыкала пад пояс ручнік з чырвонай вышыўкай па краях. Маладая мела ў запасе падарункі і для дружкоў маладога. Так, на сватанні дзяўчына завязвала дружку ручнік, які аддаваўся назад у выпадку адмовы выйсці замуж. Нявеста давала дружку ручнік, якім выцірала сваю «красу» ў час сімвалічнага «ўмывання».

Нявеста дарыла пояс, ручнік, хустачку або дзве жаніху ў знак сваёй згоды на шлюб [5, с. 12]. Напэўна, «хустка была адным з распаўсюджаных відаў залогу, якім абменьваліся хлопец і дзяўчына, калі давалі абяцанне вернасці» [6, с. 79]. Пра гэта сведчаць і народныя песні: *«Калі пайду не за любага, / Яму – віно зялёнае, / А калі пайду за любага, / Яму – хустачка шаўковая»* [1, с. 82].

Пасля запоін нявеста шыла для нарачонага шлюбную кашулю. Гэтую кашулю, белую, з тонкага кужалю або вышытую, малады павінен быў надзець у дзень вяселля. Жаніх таксама дарыў нявесце што-небудзь з ткацкіх вырабаў: пояс, намітку, хустку. Абмен падарункамі, якія маладыя маглі надзець, калі ішлі да вянца, быў знакам аб'яднання, згоды.

У час вяселля нявеста «разлічвалася» з усімі блізкімі. Напрыклад, паясы дарыліся сяброўкам нявесты за тое, што яны прынеслі вады, каб маладыя памыліся; дружку – за тое, што слаў пасцель для маладых у іх першую шлюбную ноч; дзіцяці – за тое, што зняло вянок з маладой; млынару – за тое, што спыняў млын, калі вяселле праязджала каля яго; свасе – за тое, што саджала пірагі ў печ, падмяняючы маладую; дзяўчыне – за тое, што па прыездзе да маладога здымала пасцель з воза і адносіла яе ў клець. Калі маладую знаёмілі з гаспадаркай, то кожнаму, хто яе «вучыў», яна дарыла па кавалку палатна або пояс. Атрымлівалі падарункі і царкоўныя служкі. Бацька маладога, дамаўляючыся пра шлюб, даваў намітку бацюшку. Сваячка маладой, паслаўшы ручнік у царкве, на якім будуць стаяць маладыя, павінна была даць пояс дзяку.

Падарункі маладым, асабліва нявесце, рабілі ўдзельнікі вяселля. У час падзелу каравая маладой дарылі наміткі, палатно, ручнікі – усё, што можа спатрэбіцца ў гаспадарцы.

Існаваў звычай, калі нявеста дарыла ткацкія вырабы духам хаты, двара і г. д. Па язычніцкіх уяўленнях, на печы жывуць запечныя бабкі, іншыя духі. Каб задобрыць іх, як новы чалавек у сям'і, маладая пры ўваходзе ў хату жаніха кідала пояс на печ, чапляла ручнік на камінок і клала другі на прыпечак. На студню яна вешала ручнік і пакідала на кожным з чатырох слупоў яе зруба якую-небудзь рэч: грошы, хлеб, сыр і іншае. Вялікая ўвага надавалася ўшанаванню покуці. У хаце жаніха нявеста вешала прыгожы ручнік над сталом, пакрывала абразы. Адпраўляючыся да вянца або аглядаючы сваю гаспадарку, маладая вешала паясы ў гумне, каб мець добры ўраджай; у хляве, аўчарні для прыплоду скаціны; іншых гаспадарчых будынках. Каб павялічыць маёмасць, пояс вешаўся над куфрам.

Адной з абрадавых цырымоній на вяселлі было абвязванне сватоў, дружкаў, братоў і іншых яго ўдзельнікаў наміткамі, ручнікамі, палатном, паясамі. Маладая абвязвала ручнікамі сватоў і па чарзе, у парадку старшынства – усю дружыну жаніха. Дружкі не здымалі іх, пакуль знаходзіліся ў доме нявесты. Акрамя таго, ручнікамі абвязвалі дружку, брата нявесты і сваццю, калі маладыя ішлі вянчацца. Старшы дружка, каб вылучыцца, павязваў ручнік праз плячо. Маршалкам маладога ручнікі павязваліся такім жа чынам. Свата перавязвалі праз правае плячо поясам, калі ён дзяліў каравай. Калі каравай дзяліў хросны бацька, то яго падпяразвалі тым ручнікам, якім быў абгорнуты каравай. Саматканы вялікі ручнік выконваў і сімвалічную функцыю «вясельнага сцяга». Яго вешалі на хаце, дзе адбывалася вяселле. Калі маладую вялі да маладога, то ў хаце жаніха вывешвалі ручнікі на

вокны, дзверы. Паясы, ручнікі былі рытуальнай адзнакай вяселля і па-за хатай: іх прымацоўвалі на дугі коням, калі везлі маладога са сватамі або пасаг нявесты. Палатно, намітка або ручнік, якія клаліся пад ногі маладым у царкве, называліся падножнікамі. На іх стаялі пад вянцом. «Паставіць на падножнік» азначала з’яднаць маладых, накіраваць іх на адну жыццёвую дарогу [7, с. 58]. Такі ручнік асабліва ўслаўляецца ў вясельных песнях: *«А ўжо я з Іванам спазналася, / А ў адной цэркаўцы вянчалася, / Ой, на адным рушнічку пастаялі»* [3, с. 214].

У этнаграфічных апісаннях вяселля падкрэсліваецца, што пры адыходзе жаніха з нявестай ад аналоя апошняя цягне нагой ручнік, на якім вянчалася, жадаючы, каб яе сяброўкі «цягнуліся» за ёю, хутчэй выходзілі замуж. Лічылася, што гэта будзе садзейнічаць багатаму ўраджаю і добраму прыплоду жывёлы. Пры сімвалічным звязванні рук жаніха і нявесты ў час вянчання ў царкве хусткай або ручніком адзначаныя прадметы таксама выконвалі магічную функцыю злучэння маладых.

У некаторых раёнах сучасных Брэсцкай і Гродзенскай абласцей брат або родны дзядзька вялі нявесту за ручнік, прывязаны да яе рукі, да засланай кажухом лавы. Звычайна гэты ручнік быў доўгім і выконваў важную абрадавую функцыю: *«А брат сястру вядзець, / Ён ручніком мяцець, / Ён шоўкам памятаіць, / Золатам засыпаіць»* [2, с. 480].

Рытуал падмятання ручніком «сцежкі», «дарожкі» – сімвал светлай будучыні, шчаслівага лёсу маладых. Абрад змены дзявочага галаўнога ўбору на жаночы быў заключнай часткай «пасаду», які адбываўся звычайна ў канцы вяселля, перад ад’ездам нявесты да жаніха, або раніцай пасля шлюбнай ночы. З маладой здымалі вянок, што сімвалізаваў дзявочую чысціню, маладосць, і завязвалі намітку, ручнік ці хустку. Абрадавая цырымонія пакрывання галавы нявесты наміткай (хусткай) – «спавіванне маладой» – засведчвала ператварэнне яе ў замужнюю жанчыну і пераход ва ўладу мужа [8, с. 120]. Намітка, ручнік, палатно, белы абрус выконвалі абрадавую функцыю, калі імі накрывалі маладую або маладых. Гэты абрад з’яўляўся адным з важнейшых сродкаў аховы іх ад благога вока, нядобрых людзей. Так, калі маладыя ехалі да бацькоў маладога, іх накрывалі адной або дзвюма наміткамі, белым абрусам. Маладых вялі ў хату, накрыўшы іх галовы ручніком. Пасля «спавівання» маладую, адвозячы да маладога, хавалі пад тонкае кужэльнае палатно або абкручвалі яе тонкім палатном, каб было відаць толькі вянок. Сястра нявесты накрывала чыстым белым палатном галовы маладых перад тым, як нявесце надзявалі намітку.

Абкручаных адным поясам жаніха і нявесту садзілі на воз, калі адпраўлялі да маладога. Завівальніца пасля «спавівання маладой» звязвала маладых поясам, які ляжаў каля каравая, а маршалак звязваў маладых наміткай і вёў іх у клець. Як і ў некаторых іншых народаў, у беларусаў дзявочая чысціня з’яўлялася залогам шчасця, дабрабыту для таго дома, у які прыходзіла маладая. Адсюль узнікла мноства розных рытуалаў, звязаных з непарушнасцю нявесты. У гэтых рытуалах хустка, намітка, пояс, кашуля, ручнік выкарыстоўваліся як знакі цнатлівасці. Калі маладая была цнатлівая, то з яе здымалі пояс і павязвалі праз правае плячо маршалку, дружку ўпрыгожвалі чырвоным пояском і адпраўлялі з маладым па цешчу. Нявеста мела права вешаць на дугі коням чырвоныя хустачкі. Дружка браў аладкі ў чырвоную хустачку. Свёкар садзіў нявесту на засланы чыстым ручніком услон. У рукавы

шлюбнай кашулі нявесты клалі пернікі і цукеркі, а да наміткі прывязвалі чырвоныя стужкі. Сяброўкі нявесты выносілі кашулю маладой, якую паказвалі ўсім прысутным як доказ яе цнатлівасці. Калі ж нявеста не захавала сваёй чысціні, то яе пояс вешалі на кручок, яе садзілі на куце на хустцы. Або ручнік здымалі з услона і маладая садзілася на голую лаву, ёй завязвалі на галаву хустку, а не белы вэлюм.

Казалі, што пакрытая рука прыносіць маладым багацце, а ў адваротным выпадку жыццё будзе «галець». Жадаючы дабрабыту маладым, з імі віталіся не голай рукой: дзяўчаты – праз хустку, малады пацiскаў руку праз палу. З гэтай жа мэтай каравай бралі толькі праз хустачку. Брат выводзіў маладую з каморы на ручніку; дзяўчына трымалася за хустку брата, калі яе вялі на пасад. Пры развітанні з бацькамі сват, даўшы нявесце ў руку канец хусткі, абводзіў яе вакол стала; такім жа чынам маладая выходзіла з бацькоўскай хаты. Свякроў, сустракаючы дзяўчыну, давала ёй у руку канец хусткі і тым самым дапамагала саскочыць з воза. Брат маладога або яго сястра вялі маладую за пояс да вясельнага стала. Нявеста трымалася за адзін канец ручніка, а старэйшы брат тройчы абводзіў яе вакол стала. Малады па дарозе на пасад таксама трымаўся за канец хусткі. Перад тым як адправіць жаніха да маладой, сват абводзіў за руку ўсіх вакол стала тры разы; пры гэтым за рукі браліся праз хусткі. Маладыя ішлі ў госці да свата, таксама ўзяўшыся за канцы хусткі. Муж вёў жонку ўмывацца пасля шлюбнай ночы ў аўчарню не за руку, а за ручнік, якім яна і выціралася. Пасля «завівання маладой» госці пачыналі скакаць на лавах, трымаючыся за доўгі ручнік. У час вянчання святар накрываў ручнікам рукі маладым і вадзіў іх. Перад вянчаннем маладая прывязвала да правай рукі ручнік, за які жаніх вадзіў яе на вясельнай бяседзе.

На ўсіх этапах вяселля нельга было вяртаць посуд пустым. Так жадалі маладой пары дастатку і багацця. На заручынах бочачку ад гарэлкі і бутэльку сватоў звязвалі чырвоным поясам і ў бутэльку маладая ўсыпала жменьку жыта; на вялікіх запоінах маці дзяўчыны аддавала жаніху яго пляшку ад гарэлкі, абгарнуўшы яе палатном.

Дзявочая каса лічылася важнейшай адзнакай прыгажосці і цнатлівасці, таму процiпастаўлялася белай намітцы – сімвалу цяжкай долі, гора маладой у чужой сям’і: «Русая каса – уся краса, / А белая намётка – сухата» [2, с. 443].

Перад ад’ездам да маладой бацькі давалі хлопцу розныя парады. Асаблівую ўвагу звярталі на пасаг нявесты, яе працавітасць:

Не глядзі, Іванька, на намётачку,
Паглядзі, Іванька, на работачку:
Ці умеець Полечка тонка прасці,
Ці умеець Полечка бела бяліці,
Ці умеець Полечка хораша пашыці [1, с. 238].

У новай сям’і маладая станавілася саўдзельніцай і памочніцай у гаспадарцы. Каб паказаць радні жаніха свае здольнасці, майстэрства, нявеста ў хаце маладога вывешвала на сцены ручнікі ўласнай работы, стол засцілала белым абрусам, куды ўпоперак клаўся яшчэ ручнік. Палатно выкарыстоўвалася ў якасці дарожкі, дзе ішлі маладыя. Так, жаніх і нявеста ўваходзілі ў хату па палатне, якое слалася ад ганка да стала. У доме жаніха для нявесты палатно рассцілалася да клеці. Пры сустрэчы маладых свякроў слала палатно для нявесткі ад воза да хаты.

Такім чынам, амаль на ўсіх этапах вяселля хатнія ткацкія вырабы выконвалі важныя магічна-рытуальныя функцыі, маглі сімвалізаваць згоду на шлюб ці адмову жаніху. Ручнікі выкарыстоўваліся ў якасці сімвалаў працавітасці нявесты, падкрэслівалі збліжэнне маладых. З дапамогай ткацкіх вырабаў выяўлялася цнатлівасць дзяўчыны, забяспечвалася багацце, дастатак, ад маладых адводзілася ўсё дрэннае, сцвярджаўся пераход да новага этапу жыцця – сямейнага. Яны надавалі самому абраду вяселля экспрэсію, хараство, красамоўнасць і адначасова звязвалі ўсіх яго ўдзельнікаў у адзіную суполку, вылучаючы іерархічную ролю і месца кожнага ўдзельніка на розных этапах вясельнага абраду. Без ручнікоў, намітак, хустак, паясоў, кашуль, палатна з іх разнастайнымі рытуальна-магічнымі функцыямі нельга сабе ўявіць беларускае вяселле ў мінулым, што так яскрава адлюстравалася ў песенным фальклоры нашага народа.

ЛІТАРАТУРА

1. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; муз. дадатак З. Я. Мажэйка ; рэд. М. Я. Грынблат, А. С. Фядосік. − Мінск : Навука і тэхніка, 1980. − Кн. 1. − 680 с.
2. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; муз. дадатак З. Я. Мажэйка ; рэд. М. Я. Грынблат, А. С. Фядосік. − Мінск : Навука і тэхніка, 1981. − Кн. 2. − 831 с.
3. Вяселле. Песні : у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш ; муз. дадатак З. Я. Мажэйка ; рэд. А. С. Фядосік. − Мінск : Навука і тэхніка, 1985. − Кн. 4. – 690 с.
4. Glinka, S. O języku białoruskich pieśni ludowych w zbiorze M. Federowskiego / S. Glinka // Lud białoruski / M. Federowski. – Warszawa, 1969. – T. VII. – S. 167 – 232.
5. Довнар-Запольский, М. В. Белорусская свадьба и свадебные песни / М. В. Довнар-Запольский. – Киев : Б. и., 1888. – 38 с.
6. Маслова, Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX в. / Г. С. Маслова. – М. : Наука, 1984. – 216 с.
7. Никифоровский, Н. Я. Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах / Н. Я. Никифоровский. – Витебск : Губернская типолитография, 1897. – [2], X, 307, 30 с.
8. Никольский, Н. М. Происхождение и история белорусской свадебной обрядности / Н. М. Никольский. – Минск : Госиздат, 1948. – 203 с.

РЕЗЮМЕ

На материале свадебных песен рассматриваются ткаческие изделия, предназначенные для свадебных ритуалов. Определяются те символические функции, которые наиболее отчётливо выполняли домашние изделия ткачества на разных этапах свадьбы.

SUMMARY

On the basis of wedding songs we examine weaving things made for a wedding ceremony. The symbolic functions that home-weaving things perform distinctly on different stages of a wedding are defined.

Хазанава К. Л.

«БАБКА» І «БАБІНА КАША» Ў БЕЛАРУСКІХ І ЎКРАІНСКІХ ГАВОРКАХ

Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны

(Паступіў у рэдакцыю 06.03.2014)

Сямейныя абрады і традыцыі ўсходніх славян утрымліваюць своеасаблівы код, або этыкет, паводзін і выжывання, існуючы як духоўны запавет продкаў, які цяперашняе пакаленне мусіць перадаць нашчадкам. У трыадзіным комплексе сямейнай абраднасці адметнае месца займаюць радзінна-хрэсьбінныя традыцыі. Пра іх трывалае захаванне і выкарыстанне сведчаць матэрыялы фальклорна-дыялекталагічных экспедыцый, здзейсненых выкладчыкамі і студэнтамі ўстановы адукацыі «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны».

У этналінгвістычных адносінах цікавы моўны матэрыял прапануюць гаворкі Гомельскай і Брэсцкай абласцей Беларусі, дзе адзначаецца колькасная лексіка-семантычная група найменняў радзінна-хрэсьбінных абрадаў першых дзён і тыдняў пасля з’яўлення дзіця на свет. Паколькі названы рэгіён ўяўляе сабой беларуска-ўкраінскае памежжа, то для паўнаты лінгвістычнага даследавання карысным будзе зварот да вывучэння адпаведных найменняў у беларускіх і ўкраінскіх гаворках.

Мэта артыкула – прааналізаваць намінацыі радзінна-хрэсьбінных абрадаў, звязаных з бабкай-павітухай, у беларускіх і ўкраінскіх гаворках.

З ушанаваннем павітухі звязаны шматлікія народныя традыцыі. Яна становіцца галоўнай дзеючай асобай пасляродавага абрадавага цыкла. У гаворках для гэтай постаці захоўваюцца назвы «бабка, бабка-павітуха, павівіца, павітуха»: ***Бабкі-павітухі*** *былі і прымалі, а хто ж будзе прымаць* (в. Старое Сяло, Веткаўскі р-н)[1]; ***Павівіца*** *– бабка, якая прынімала роды* (в. Прудоўка, Добрушскі р-н); *Калі хтосьці пачынаў ражаць, дык скарэй* ***павітуху*** *звалі* (в. Вуць, Добрушскі р-н). Пад уплывам украінскіх гаворак ужываецца варыянт «повытуха»: *У нас гэто була такая баба* ***повытуха*** (в. Ляхавічы, Іванаўскі р-н).

Прымаць роды называлася «хадзіць у бабкі» (в. Вялікі Хутар, Добрушскі р-н). Адказнасць справы, якая патрабуе ведаў, уменняў і вопыту, вымагала асаблівых адносін да бабкі: *Нарадзілася дзіця, значыць,* ***бабка-павітуха*** *брала пупа аднаго дзіцяці і пуп ад маткі, нада яе атрэзаць пупавіну і целцу завязаць* (в. Чырвоны Бераг, Жлобінскі р-н); *Помню,* ***бабка*** *роды ў мяне прымала, рэзала пупчык, памыла яго, а патом мне на рукі паклала* (в. Бабічы, Рэчыцкі р-н). Павітухі заўсёды паважаліся і шанаваліся: ***Павітуху*** *очань уважалі, шчыталі яе за радню* (в. Меркулавічы, Чачэрскі р-н); ***Бабай*** *бралі шаноўную жанчыну з радні* (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н); ***Бабу*** *всегда приглашали на празники* (в. Дземяхі, Рэчыцкі р-н).

Найменне «баба» («бабка») прымянялася не толькі да жанчыны, што прымала роды. Такім чынам называлася і ганаровая пасада на хрэсьбінах, якія ўяўлялі сабой цэлае відовішча: *У майго роднага брата, у яго дзевачка і хлопчык радзіліся, мяне за* ***бабу*** *ўзялі. Значыць, бярэш клунак і з яды бярэш: пячэнне, канфеты, вахлі. Гасцінец ужо што-та купляеш* (в. Коззе, Рэчыцкі р-н). Пашырэнне семантычнага напаўнення лексемы звязана з аб’ектыўнымі ўмовамі: у старажытнасці адна і тая асоба прымала

[1] У артыкуле выкарыстаны матэрыял картатэкі лінгвістычнай лабараторыі кафедры беларускай мовы УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны».

роды, а пасля займала пачэснае месца ў абрадзе, калі роды сталі адбывацца ў медыцынскіх установах, астатнія хрэсьбінныя традыцыі захоўваліся.

Бацькі рыхтавалі бабе падарунак, што мела назву «даць грошы (матэрыял)»: *Часцей **давалі** грошы **на кохту*** (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н). Гэтаксама рабілася ў адносінах да хросных, кумоў: *Куме **на плацця** заўсёды **давалі** прыгожы і дарагі матэрыял*; *Куму **давалі** грошы **на рубашку*** (в. Неглюбка, перасяленцы з в. Стаўбцы, Веткаўскі р-н).

Украінская радзінна-хрэсьбінная абраднасць для жанчыны, што прымала роды, мае падобныя назвы: *Заздалегідь вирішувалося питання про **повивальну бабку**, від якої багато в чому залежав успіх пологів. Як правило, **повитуху** запрошували, коли пологи вже починалися* [1]. Дзеянні падчас родаў сталі матывацыяй найменню «баба-пупорізка»: ***Бабу-пупорізку** запрошував чоловік* [2].

Уласцівыя ўкраінскай традыцыі і асаблівыя адносіны да павітухі: ***Повитуха** була однією з найшановніших осіб у селі. Вона увособлювала народну мудрість, практичний лікувально-знахарський досвід* [3]. Акрамя таго, *«**баба-повитуха** виступала ще й віщункою долі новонародженої дитини. За її "наукою", коли дитя з'явилося на світ лицем догори – добра прикмета. Як народилося в суботу, буде скупе. Вважали, щаслива доля буде в тієї дитини, що знайшлася у передвечір'я»* [3]. Украінскія этнаграфічныя запісы сведчаць, што павітуха прымала ўдзел і ў царкоўным абрадзе хрышчэння: яна дамаўлялася са святаром пра дату хрэсьбін, а ў прызначаны дзень *«давала дитину кумі (та повинна бути обов'язково "чистою") на праву руку: "Нате вам новонароджене, а нам принесіть ей хрещене", їй відказували: "Йдемо по хреста, по щастя і долю"»* [3].

І беларуская, і ўкраінская радзінна-хрэсьбінная абраднасць захавала традыцыю «разразання путы». Абрад здзяйсняецца, калі дзіця толькі пачынае хадзіць, і мае на мэце спрыяць паскарэнню гэтага працэсу. «Пута» – гэта «нябачныя ніткі», якія «рэзалі», каб дзіця было больш спрытным: *Каб ступіў первыя шагі, і нада **перарэзаць пута** ножнічкамі. Вот ступіў шажок ілі два, значыць **перарэзаць пута**, можа, рабёнак тада і пайдзёць* (в. Чырвоны Бераг, Жлобінскі р-н); *За давніх часів, як дитина робила перший крок, мати швидко брала ножа і ззаду тричі проводила ним між її ніжками, ніби перерізувала уявну нитку, водночас тричі примовляючи: «**Ріжу** тобі **пута**». Вважали, що після цього дитина буде скоро й швидко ходити* [3].

Знакамітая традыцыя ўсходнеславянскай радзінна-хрэсьбіннай абраднасці – «каша», або «бабіна каша». Апошняя назва сведчыць, што ў гэтым абрадзе непасрэдны ўдзел прымала баба (бабка-павітуха): *Кашу кума варіт, бабка. Её называют **бабіна каша*** (в. Івакі, Добрушскі р-н); ***Кашу** гэта бабка ўжо павітуха варыла* (в. Чырвоны Бераг, Жлобінскі р-н). Кашу звычайна гатавала павітуха або кума: *Бабка умесце с хроснымі выбіралася, бабка хросная, і та бабка далжна была варыць кашу із пшана ў гаршку* (в. Чырвоны Бераг, Жлобінскі р-н).

Часцей каша была з пшана: *Кашу гатавалі на хрэсьбіны, у нас была **пшоная*** (в. Дземяхі, Рэчыцкі р-н). Хоць сустракаюцца і іншыя рэцэпты: *Бабіна каша – **рысавая**. Здабрывалі маслам, сухафруктамі, сахарам і ставілі ў печку ў лёгкі душок. На малаке яе варылі. Падавалі ў канцы застолля* (в. Меркулавічы, Чачэрскі р-н); *Кума даўжна кашу **парыць**. Каша **пярловая** і пшонная* (в. Старое Сяло, Веткаўскі р-

н). Звычайна каша падавалася ў гаршку, які ўпрыгожваўся: *Бабка кругом таго* ***гаршка*** *канфеты чапляла* (в. Коззе, Рэчыцкі р-н); *Ну дак гэтую* ***кашу*** *ў гаршчок, і абвязвалі гэты гаршчок, каб прыгожы быў, гэта сімвалічаскае што-та к храшчэнню рабёнка* (в. Чырвоны Бераг, Жлобінскі р-н).

Запрошаныя на кашу госці рыхтавалі нованароджанаму і маці падарункі, якія называліся «на кашу»: *Грошы* ***на кашу*** *клалі з прыгаворамі і пажаданнямі: «Кладу медзь, каб быў дужы як мядзведзь»* (в. Неглюбка, перасяленцы з в. Стаўбцы, Веткаўскі р-н). Жывёла ў прымаўцы ўзгадваецца не толькі для рыфмоўкі: выраз мае сляды татэмных вераванняў старажытных усходніх славян, якія лічылі сваім продкам мядзведзя.

Падарункі адлюстроўвалі павагу да маладой маці, яе сям'і, да павітухі, якая паспяхова прыняла роды, і разам з тым уяўлялі сабой матэрыяльную дапамогу сям'і ахрышчанага. Аказанне такой дапамогі было цэлым рытуалам, галоўная роля ў якім адводзілася кашы. Бабіна каша станавілася пасрэднікам у перадачы падарункаў. Называўся гэты абрад у беларускіх гаворках «купляць (купіць, пакупаць, выкупіць, выкупляць, выкупаць) кашу».

Зрабіць большы падарунак – «перабіць кашу» – у большасці выпадкаў было абавязкам кума: *Трэба было палажыць грошай болей, чым кум, які павінен пакласці найболей. Гэта яго справа гонару –* ***выкупіць кашу****. Не даць* ***перабіць*** *іншым* (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н).

Для рытуальных дзеянняў з бабінай кашай беларускія гаворкі захавалі найменне «біць кашу». Пачынае, як ужо адзначалася, кум: ***Біць кашу*** *– гэта калі кум* ***выкупае кашу*** *ў бабкі на хрэсьбінах* (в. Дземяхі, Рэчыцкі р-н); *Кум ужэ* ***б'е****, хто болей грошай паложа. Хто паложыць болей, той і должэн* ***біць кашу****. А кум тады па карманах лазя, ды німа. Пабягіць тады, пазыча, штоб ён. Тады бяруць ужо і* ***разбіваюць****. Тады ўжо кашу па кусочкам дамой. Дзяцей угашчаюць* (в. Хальч, Веткаўскі р-н).

Пры гэтым часам гаршчок з кашай разбіваўся: ***Разбівалі гаршчок****. Па кусочку елі. За кашу плацілі грошы. Калі* ***разбівалі гаршчок****, чарапкі дарылі* (в. Туры, Столінскі р-н). І адбывалася гэтае дзеянне па-рознаму ў кожным рэгіёне: *Кум доўжан заплаціць бабе за гаршчок, ён плоціць ёй за гаршчок, тады, значыць, нада ету кашу падзяліць. Хто больша заплоціць, той будзя біць гэты гаршчок аб вугал стала* (в. Чырвоны Бераг, Жлобінскі р-н).

Наконт разбівання гаршка існуюць прыкметы: *Еслі каша не рассыпалася, не растрэсківалася, то ў дзіцёнка будзе харошая судзьба, здаровы будзе. Еслі растрэсківалася, будзе балець часта, нелады ў жызні будуць* (в. Меркулавічы, Чачэрскі р-н); *Чем больше кусочкав, тем больше шчасцье* (в. Бабічы, Рэчыцкі р-н).

Паводле народнай традыцыі, рэшткі гаршка з «бабінай кашай» – «аскалепкі, аскалёпкі, аскепкі, чарапкі, черепкі» – захоўваюць доўгі час і выкарыстоўваюць для паляпшэння жыцця чалавека ва ўсіх сферах: *Гаршок разбівают, а асколкі прятчат, как релíквія, как памець, хранят* (в. Івакі, Добрушскі р-н).

Чарапкі павінны спрыяць замужжу ці жаніцьбе: *Гаршок разбівалі і надзевалі на галаву, еслі халасцяк кум ці кума, штоб тая ўжо замуж пашла. Накінуць на галаву, прыкладуць* (в. Меркулавічы, Чачэрскі р-н, перасяленцы з в. Карпавічы,

Нараўлянскі р-н); *З кавалкамі ад гаршка рабілі што: незамужнім дзеўкам на галаву лажылі, штобы замуж і дзеці* (в. Бабічы, Рэчыцкі р-н).

Лічылася, што чарапкі ўплываюць на нараджэнне дзяцей: *А чарапкі патом раскідвалі. Калі зловіш, тады ў цябе радзіцца дзевачка. Больша чарапкоў злавіць нада* (в. Чырвоны Бераг, Жлобінскі р-н); *Чарапкі госці разбіраюць: незамужнія – каб замуж быстрэй выці, а тыя, у каго дзіцей німа – штоб паявілісь быстрэй* (в. Буда-Люшаўская, Буда-Кашалёўскі р-н).

Рэшткі гаршка, лічылася, уплывалі на здароўе і павелічэнне гаспадаркі: *Кашу варыла кума. А кум яе разбівае. А тады елі і дамой бралі. Свіням, курам, штоб вяліся, а черепкі свіням паб'ём і ў поела для свіней. Клалі дзіцям на галаву, каб раслі* (в. Старое Сяло, Веткаўскі р-н); *Кашу па кусочкам дамой бярюць, курям даюць, каб нясліся* (в. Хальч, Веткаўскі р-н).

Гаршчок з бабінай кашай на хрэсьбіны ў гаворках беларуска-ўкраінскага памежжа называецца «махотка». Слова ўжываецца ў семантычна і стылістычна роўных ўмовах з назвай «гаршчок»: *На хрэсбінах разбівалі* ***махотку*** *і дзялілі кашу. Аскепкі* ***махоткі*** *раздавалі разам з кашай. Яны мелі магічнае значэнне: каб замуж выйсці, жаніцца, дзяцей нарадзіць* (в. Покаць, Чачэрскі р-н); *Кашу маглі замяніць цукеркі, насыпаныя ў* ***махотку*** (в. Неглюбка, Веткаўскі р-н). Іншы раз сустракаецца варыянт наймення «маходка»: *Кашу кума варыць. Нясе* ***маходку*** *на стол* (в. Старое Сяло, Веткаўскі р-н). Памяншальна-ласкальная форма слова перадае замілаванасць і павагу: *Кашу разбіралі і з* ***махоточкі*** *гэтыя асколкі, што пабіліся* (в. Старое Сяло, Веткаўскі р-н).

У беларускіх гаворках слова «махотка» з'яўляецца спадчынай агульнаўсходнеславянскага моўнага адзінства. У рускіх гаворках слова «махо́тка» фіксавалася яшчэ ў XIX ст. з семантыкай 'невялікі гліняны гаршчок для захавання прадуктаў, варкі ежы'; 'невялікі гаршчок з вузкім горлам для малака, масла, смятаны'; 'гліняны гаршчок для збівання масла'; 'вялікі гаршчок'; 'гаршчок для кветак'; 'мера напоўненасці чаго-небудзь, часцей малака' [4, с. 52]. Слова адзначаецца ў гаворках Браншчыны: *На крышку! Накрый* ***махотку*** (в. Колюды) [5, с. 159].

Сустракаецца лексема ў тэкстах рускай мастацкай літаратуры. У пачатку XX ст. слова «махотка» ўжыў А. С. Серафімовіч у кнізе «У обрыва»: *Погодь трошки,* ***махотка*** *с кислым молоком ещё есть* [6]. У рамане М. А. Шолахава «Поднятая целина» дзед Шчукар «накинул махотку» як народны лекавы сродак ад болю ў жываце: *Рубаха его была завёрнута до свалявшейся в клочья бородёнки, а в тощий бледный живот, поросший седой гривастой шерстью, острыми краями вонзилась опрокинутая вверх дном глиняная* ***махотка****, вместимостью литров в шесть* [6].

Сінонімамі слова «махотка» ў рускіх гаворках з'яўляюцца «кринка, кувши́н, чашка» [5, с. 52], у гэтае словаўтваральнае гняздо ўваходзяць лексема «махо́тня» 'гліняны гаршчочак' і памяншальна-ласкальныя назвы «махо́точка, махоту́шечка, махо́тушка, махоту́шка» [5, с. 52].

Адлюстраванне слова «махотка» ў рускіх гаворках у сувязі з прымяненнем посуду ў адносінах да малака і масла праліваe святло на этымалогію слова і выяўляе яго сувязь з дзеясловам «махати» ў значэнні 'збіваць масла хатнім спосабам' з

кантэкстуальнай фіксацыяй: *Завтра уж вечером займусь **масло махать*** [4, с. 46]. Значэнні дзеяслова ‘рэзаць’ (махать хлеб) і ‘біць, калаціць’ набліжаюць яго да семантыкі наймення «махотка» ‘гаршчок на хрэсьбінах’.

Традыцыя бабінай кашы добра вядома і ўкраінскай народнай абраднасці: *Обов’язковою стравою була **бабина каша**, яку приносила баба-пупорізка* [2]. Ва Украіне яна гатавалася з проса ці грэчкі. Падчас хрэсьбін госці адорвалі маладую маці, дзіця і бабу палатном і манетамі.

Адметным украінскім хрэсьбінным абрадам, які здзяйсняе баба-павітуха, з’яўляецца «квітка»: *Під кінець спільної гостини баба-повитуха або найстарша жінка з родини роздавала кожному з гостей «**квітку**»: китички зв’язаних живих квітів і колосся – влітку, калину, барвінок і колоски – зимою. «Квітку» клала вона на тарілку, біля неї ставила чарку горілки і підносила кожному, примовляючи: «Просимо на квіточку і горілочку, на винце і добре слівце». Гості кидали гроші, особливо щедрили куми* [3]. Звычай таксама меў практычную накіраванасць і павінен быў спрыяць дабрабыту дзіця ў будучым: *Разом із «квіткою» давалися калачі, щоб дитя у майбутньому не відчувало нестатків ні в чому, як відчуває всякий, хто має хліб* [3].

Важная дзейнасць бабы-павітухі ў радзінна-хрэсьбіннай абраднасці ўсходніх славян – гэта першае купанне дзіця, якое спрадвеку мела магічнае значэнне і суправаджалася разнастайнымі рытуаламі: *Бяруць бабку павітуху, і ўжо яна прыходзіць **мыць дзіцяці**, калі яно толькі нарадзілася* (в. Чырвоны Бераг, Жлобінскі р-н).

У некаторых раёнах беларуска-ўкраінскага памежжа захоўваецца традыцыя на першае купанне дзіця «нож лажыць»: *Калі купалі дзіця, **ложылі нож**, каб дзіцяця добра была* (в. Туры, Столінскі р-н). Неабходным для здароўя чалавека, па народных уяўленнях, было прымяненне падчас першага купання лекавых раслін: *Ну колы купалы малого, набыралы теплу воду, в якую **клалы травы**, коб діте здоровым було* (в. Вулька, Іванаўскі р-н). Да карысных зёлак часам дадавалі малако, якое мела свае функцыі: *Калі дзіця першы раз купалі дома, туды клалі лячэбныя травы, каб было здаровым, набіралася сілы ад зямлі. Малако лілі, каб цела было чыстае, асобенна ў дзевачак* (в. Меркулавічы, Чачэрскі р-н).

Першае купанне адметнае і ва ўкраінскіх хрэсьбінах: *Потім наставала **перша купіль**, яка мала і гігієнічне, і магічне значення* [1]; *Щоб дитина росла здоровою, **у першій купелі** використовували свячене зілля або свячену воду* [7]. Украінскія народныя ўяўленні блізкія да беларускіх наконт дадаткаў у ваду першай купелі: *На першу купіль додавали свячену воду, зілля, гроші і шматочок хліба або зерно* [3]; *У воду для дівчаток додавали «свячене зілля», мед, квіти або молоко, щоб ті були красивими, корінь оману для хлопчика – щоб був сильним* [1]; *Хлопчику до купелі клали дев’ясилу («щоб сильним був»), а дівчинці додавали меду, квітів, молока («щоб гарною була»)* [7]. Абавязкі мелі і госці хаты: *Кожен, хто приходив до хати під час першої купелі, мав кинути до неї монету «на щастя»* [7].

Не забывалася ў абрадзе першага купання печ, да якой усходнія славяне заўсёды ставіліся паважліва, шануючы і дзякуючы за цяпло і гарачую смачную ежу. Печ з’яўлялася цэнтрам усходнеславянскай хаты. Падчас хрэсьбін як працэсу ўводзін новай асобы ў шэраг вернікаў і сям’ю печ прымала на сябе разам з функцыямі матэрыяльнымі (абагрэў і высушванне выкупанага немаўляці) ролю пасрэдніка ў сацыялізацыі нованароджанага, уключэння дзіця ў сямейна-родавыя

адносіны: *Малюка обсушували біля печі, яка розпалювалася, прилучаючи нового члена сім'ї до домівки. Сина загортали у сорочку батька, дочку – в материнський одяг* [1].

Нездарма для першага купання дзіця звычайна бралі ваду, што цячэ, рухаецца, тады *«буде і доля рухатися»* [3]. Пасля купання бабка-павітуха спавівае дзіця і, згодна з народнай традыцыяй, кладзе да немаўляці кавалак хлеба, соль, вугольчык, гліну з печы: *Коли хтось із поганим оком на дорозі зустрічається, слід приказувати: «Сіль тобі в очі, печина тобі в зуби, залізяка на груди!»* [7].

Даследаванне радзінна-хрэсьбінных абрадаў, звязаных з бабкай-павітухай, і іх найменняў у беларускіх і ўкраінскіх гаворках выявіла разнастайнасць рытуальных дзеянняў і абрадаў, якія народная свядомасць «даручае» гэтай асобе. Разгледжаныя намінацыі, як і абрады, што яны абазначаюць, маюць старажытнае агульнаўсходнеславянскае паходжанне, але ў гаворках развіліся і мясцовыя спецыфічныя адрозненні, якія сведчаць пра непаўторнасць і самабытнасць кожнай з усходнеславянскіх моў і кожнага з усходнеславянскіх народаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Родильні (пологові) обряди [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : http://uk.wikipedia.org. – Дата доступу : 22.02.2012.
2. Лядецька, А. В. Традиційна родильна обрядовість Наддніпрянщини в другій половині XIX – на початку XX століття / А. В. Лядецька [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : http://s-journal.cdu.edu.ua. – Дата доступу : 22.02.2012.
3. Медведчук, Г. Родильні обряди / Г. Медведчук [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : http://garbuz.org.ua. – Дата доступу : 22.02.2012.
4. Словарь русских народных говоров : в 42 т. / под ред. Ф. П. Филина. – Л. : Наука, 1982. – Т. 18. Масленичек – Мутарсливый. – 368 с.
5. Расторгуев, П. А. Словарь народных говоров Западной Брянщины (материалы для истории словарного состава говоров) / П. А. Расторгуев. – Минск : Наука и техника, 1973. – 296 с.
6. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.ruscorpora.ru. – Дата доступа : 25.01.2014.
7. Аспекти весільної та родильної обрядовості в Україні [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : http://tur.kosiv.info. – Дата доступу : 01.01.2014.

РЕЗЮМЕ

Исследование родинно-крестинных обрядов, связанных с бабкой-повитухой, и их наименований в белорусских и украинских говорах выявило разнообразие ритуалов, которые народное сознание «поручило» этой женщине. Проанализированные номинации, как и называемые ими обряды, имеют древнее происхождение, но в говорах развились и местные специфические отличия, свидетельствующие о неповторимости и самобытности восточнославянских языков и народов.

SUMMARY

Investigation of Mother-christening ceremonies connecting with midwife and their names in Belarusian and Ukrainian dialects have been revealed a variety of rituals that people's consciousness «requested» that woman. Analyzed nominations and rituals which they call are of ancient origin but in the dialects have been developed specific and local differences that show the uniqueness and identity of East Slavic languages and the East Slavic peoples.

ПРАВІЛЫ ДЛЯ АЎТАРАЎ

1. У зборніку друкуюцца артыкулы па адной з наступных спецыяльнасцей: архітэктура; выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва і архітэктура; тэорыя і гісторыя мастацтваў; тэатральнае мастацтва; музычнае мастацтва; кіна-, тэле- і экранныя віды мастацтва; фалькларыстыка; этналогія.

2. Артыкул (разам з двума рэзюмэ – на рускай і англійскай мовах) падаецца на папяровым і электронным носьбіце праз 1,5 інтэрвалу шрыфтам Times New Roman вышынёй 14 пунктаў у тэкставым рэдактары MS Word. Аб'ём артыкула не павінен перавышаць 10 старонак.

3. Матэрыялы суправаджаюцца дзвюма рэцэнзіямі, заверанымі па месцы працы рэцэнзентаў.

4. Ілюстрацыйны матэрыял падаецца ў фармаце JPEG або TIF.

5. Выкарыстанне зносак у тэксце не дапускаецца. Спасылкі на цытаваныя крыніцы афармляюцца ў адпаведнасці з патрабаваннямі ВАК РБ (напрыклад, [1, с. 15]). Не дапускаецца ўключаць у спіс літаратуры крыніцы, на якія няма спасылак у тэксце артыкула.

За дакладнасць фактаў і цытат, пададзеных у артыкулах, адказнасць нясуць аўтары.

6. Карэктуры артыкулаў аўтарам не дасылаюцца.

7. Рэдакцыя зборніка не ўтрымлівае плату з аўтара за публікацыю навуковых артыкулаў і не выплачвае аўтарскі ганарар.

Пры невыкананні ўказанных патрабаванняў матэрыялы да публікацыі не прымаюцца.

Рэдкалегія пакідае за сабой права канчатковага рашэння аб публікацыі артыкула. Рукапісы аўтарам не вяртаюцца.

Навуковае выданне

ПЫТАННІ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАЛОГІІ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫКІ

ВЫПУСК 16

Рэдактар *В.Р. Гаўрыленка*

Подписано в печать 11.06.2014 Формат 60x84 $_{1/16}$ Бумага офсетная
Гарнитура Roman Печать цифровая Усл.печ.л. 19,3 Уч.изд.л. 23,0
Тираж 100 экз. Заказ № 1821
ИООО «Право и экономика» 220072 Минск Сурганова 1, корп. 2
Тел. 284 18 66, 8 029 684 18 66
E-mail: pravo-v@tut.by Отпечатано на издательской системе
KONICA MINOLTA в ИООО «Право и экономика»
Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий, выданное
Министерством информации Республики Беларусь 17 февраля 2014 г.
в качестве издателя печатных изданий за № 1/185